This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

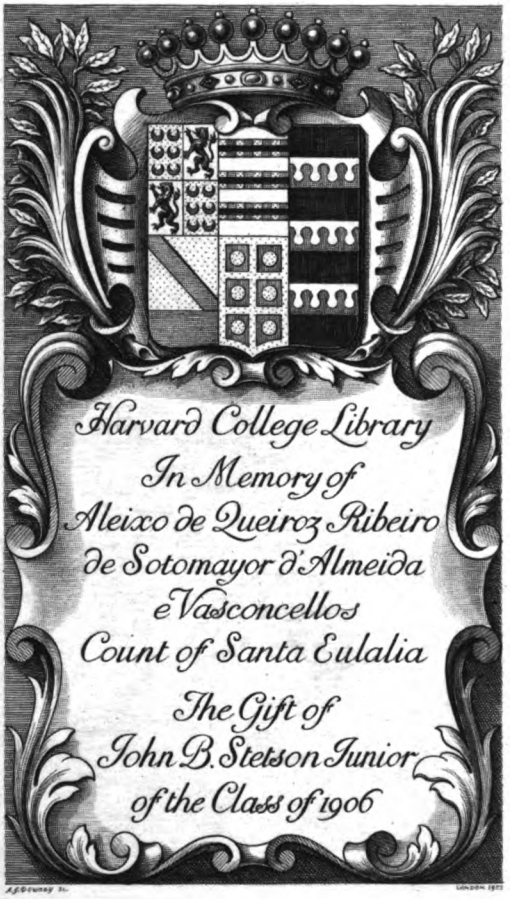
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

7243.515



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Educ 2222.1.16

CURSO DE DICÇÃO

ARTE DE DIZER

ESTUDOS REUNIDOS E ORDENADOS

POR

JOSÉ ANTONIO MONIZ

Professor do Curso de Arte Dramatica
no Conservatorio Real de Lisboa

Não se aprende, Senhor, na phantasia
Sonhando, imaginando ou estudando;
Senão vendo, tratando, e pelejando.

(CAMÕES. *Lusiadas*, X, 153)

1903

LIVRARIA EDITORA

GUIMARÃES, LIBANIO & C.IA

108, Rua de S. Roque, 108

LISBOA

Digitized by Google

Digitized by Google

ARTE DE DIZER

Digitized by Google

Correcções

Pag.	lin.			
21	24	Suppunhamos	— *leia-se* —	**Supponhâmos**
76	10	*Amâmos*	— » —	***amámos***
160	25	lindo o rosto	— » —	**lindo o gesto**
184	25	proprio Marte	— » —	**patrio Marte**
209	19	recitado **revitar**	— » —	**recitador evitar**

Digitized by Google

CURSO DE DICÇÃO

ARTE DE DIZER

ESTUDOS REUNIDOS E ORDENADOS

POR

JOSÉ ANTONIO MONIZ

Professor do Curso de Arte Dramatica
no Conservatorio Real de Lisboa

Não se aprende, Senhor, na phantasia
Sonhando, imaginando ou estudando;
Senão vendo, tratando, e pelejando.

(CAMÕES. *Lusiadas*, X, 153

1903

LIVRARIA EDITORA

GUIMARÃES, LIBANIO & C.ia

108, Rua de S. Roque, 108

LISBOA

Digitized by Google

7243.515

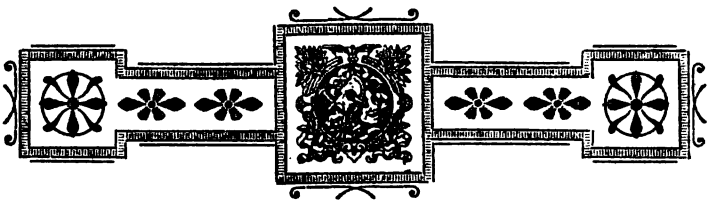
~~Educ 2222.10~~

HARVARD COLLEGE LIBRARY
COUNT OF SANTA EULALIA
COLLECTION
GIFT OF
JOHN B. STETSON, Jr.

JUN 23 1924

75.37

Digitized by Google



ARTE DE DIZER

Introducção

Ne quittez jamais le naturel.

(M.me DE SÈVIGNÉ).

Apresentando esta tentativa de um trabalho util — resultado de observação paciente e minuciosa — pedimos ao leitor que ponha de parte a idéa de que n'elle irá achar phantasias ou invenções novas.

Tudo que reunimos aqui, existe na realidade, resultou do estudo da natureza. E', pois, ao estudo do natural que primeiramente encaminharemos o leitor, para depois o conduzirmos á *arte de dizer*.

Estamos convencidos de que vamos revelar segredos, que, avaramente guardados durante largos annos, constituiram a força empolgante de grandes artistas, e não foram até hoje divulgados pelo livro. Diligenciaremos apontar as regras falsas que prendem a *arte* á rotina e ao fossilismo, para que ella possa emancipar-se d'esse jugo deprimente, e caminhe desaffrontada e intrepida, para os horisontes onde campeia a perfeição e a simplicidade, resultantes da alliança do *verdadeiro* com o *bello*.

A *arte de dizer* vae buscar as suas regras á verdade da natureza, que é superior a todas as artes [1].

A velha lei do *magister dixit*, da scholastica medieval, ha muito que jaz esquecida e condemnada.

---

[1] *La nature peut infiniment plus que l'art.* — (PASCAL).

Digitized by Google

Um professor de dicção deve horrorisar-se perante a idéa de que o seu ensino venha a produzir apenas *phonographos* animados.

Nas *bellas-artes*, conhecidos os preceitos geraes, a liberdade de execução é imprescindivel. E' absolutamente impossivel traçar regras invariaveis.

Não póde conceber-se mais completo absurdo do que dizer-se aos discipulos, como se ensina em certos tratados especiaes de dicção: — *Depois do sujeito faça sempre pausa; — bata sempre o verbo; — conte* um, dois, tres, quatro *no ponto final;* — tres *no ponto e virgula*; dois *na virgula.*

De taes regras disparatadas, resulta um amalgama de arithmetica e de grammatica, que para tudo poderá servir, menos para resolver as difficuldades da boa dicção. A arte de dizer ficará, por estes processos, sujeita a dosagens invariaveis, uma especie de *misture e mande* da pharmacopêa.

E' tempo de protestar contra um processo de ensino, que só poderá servir para atrophiar intelligencias e annullar disposições artisticas.

O falso methodo de ensinar, em que o mestre ordena «*diga como eu digo*», é fossil, impossivel, e tem sido a causa principal do estacionamento da arte dramatica.

Crear sempre; nunca imitar. Tal deve ser a divisa do nosso estudo.

O ensinamento incutido pela exposição clara, pela explicação minuciosa, que se intime no cerebro; — nunca o ensino de ouvido. Aliás o espirito artistico do alumno perderá a noção da liberdade individual; tornar-se-ha indolente e servil, ficando para sempre incapaz de produzir alguma cousa original.

Obedecendo á lei natural, o ensino pela imitação não poderá deixar de apparecer, porém, mui restrictamente, e apenas no começo, como um preludio em que o professor faça comprehender ao alumno que o inicia a soletrar no grande livro da natureza.

Não esqueçamos que ha dois modos distinctos de impôr ao alumno o «*diga como eu*». Um consiste em tomal-o pela mão e guiar-lhe os primeiros passos no estudo: explicar o texto, mostrar as palavras de valor, indicar a pontuação fallada, notar os cambiantes da inflexão, etc.

Por este systema, o professor explica e exemplifica, aponta os *porquês* de que se faz. E' este o processo, que preconisamos como unico de seguro exito.

Digitized by Google

Apenas o alumno tiver aprendido a tentar equilibrar-se, deixa-lo caminhar livre, desviando-o apenas do caminho errado e apontando-lhe a verdadeira direcção.

Os que assim tiverem começado, conseguirão fazer trabalho *original*, seu, independentes de tutela.

O systema contrario consiste em recitar o professor o texto que o alumno tem a dizer, e fazer-lh'o repetir sem mais explicação. E' esta *educação de papagaios*, que em absoluto deve ser condemnada.

Os discipulos tornam-se caricaturas do mestre; á força de quererem reproduzi-lo, exageram-lhe os defeitos, que não souberam extremar. Os pessimos fructos d'este methodo de ensino a mui poucos tem aproveitado.

O methodo *intuitivo*, que defendemos, já em Portugal foi posto em pratica por dois mestres abalisados: Duarte de Sá e o Dr. Luiz da Costa Pereira, o primeiro na cadeira de professor, o segundo como ensaiador emmerito.

As lições d'estes dois apostolos da arte dramatica lançaram no nosso espirito a semente, que hoje diligenciamos fazer fructificar.

Possam esses fructos conseguir tornar apreciadas as puras satisfações, que dão ao espirito a verdade na *arte*, a simplicidade na belleza, libertadas por uma vez as intelligencias das leis falsas impostas pelo pedantismo dos velhos processos.

— *Em arte, tudo que é inutil é mau.* E' uma regra de esthetica, absolutamente verdadeira e muitas vezes recordada.

Buscaremos tê-la constantemente em vista durante este estudo e tenha-a presente cada artista durante toda a sua carreira.

Chamamos *util*, não sómente a tudo que é racional, palpavel e visivel, mas tambem a *tudo* que possa concorrer para a belleza, para a expressão do *verdadeiro*, para a completa harmonia que constitue o encanto da boa dicção.

As mais bellas theorias do mundo, não sendo esclarecidas e comprovadas por demonstrações praticas, são insufficientes para o ensino da *arte de dizer*. E' esta opinião geralmente sustentada por todos os mestres actuaes.

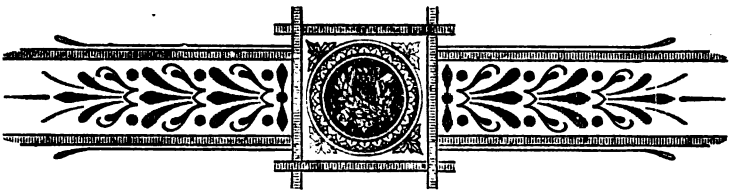
Faremos todo o possivel para que o nosso curso seja essencialmente pratico. As nossas demonstrações, sempre acompanhadas do exemplo, partirão do facil para o difficil, do conhecido para o desconhecido.

Exposta cada regra, e comprehendida, o exercicio pratico nos convencerá da sua verdade.

Digitized by Google

Não se aprende sonhando na phantasia e no abstracto, mas praticando no real e no positivo. Pensava assim um espirito altamente superior, que tão perfeitamente soube cultivar o bello e o verdadeiro, o grande Luiz de Camões, a cuja obra monumental, Os Lusiadas, fomos buscar quasi todos os exemplos litterarios, que acompanham o nosso texto.

Digitized by Google



I

Preliminares

O bello e o verdadeiro. — A *verdade* é o que realmente existe: a conformidade da idéa com o objecto, da narração com o facto, do que se diz com o que se pensa.

É a *sinceridade*.

Nas artes, a verdade é a imitação fiel, a expressão perfeita da natureza.

O *bello*, litterariamente, é tudo que enleva a alma, fazendo-lhe experimentar um sentimento de prazer. — (LITTRÉ.)

Em linguagem artistica, é o *bello* a justa proporção das partes, com uma agradavel mistura de côres [1].

A definição é vaga, mas ainda não foi possivel achar outra mais apropriada.

A palavra *bello* emprega-se no sentido de grande e nobre. A palavra *bonito*, no sentido de delicado, pequeno e agradavel.

Ninguem poude ainda explicar as origens do *bello* e do *verdadeiro*, nem reduzir a regras certas as suas proporções.

---

[1] *Juger de la beauté, c'est juger de l'ordre, de la proportion, et de la justesse.* — (BOSSUET.)

Digitized by Google

Tudo, que devéras agrada, é *bello*. Não é só no difficil que se póde encontrar o *bello*. Tambem existe o *bello* da simplicidade, natural, sincero, modesto, e sem apparatos, que todavia lisongeia os sentidos sem se deixar perceber.

No dizer dos mestres da arte, o que é *bello* deve ser torneado, macio, polido, ligeiro, delicado, leve, e sobretudo affastar-se das linhas rectas.

Não é só na pintura que ha linhas rectas e curvas; tambem na *litteratura,* na *arte de dizer*, e em todas as outras, existe o caminho mais curto entre dois pontos, e o rodeio ou linha curva.

Nas bellas-artes, como nas bellas-lettras, o *bello* não póde andar separado do *verdadeiro*. Esta alliança tem uma força secreta que actúa nos espiritos e conquista o agrado. Sem esta união, não póde haver illusão nem effeitos.

Escriptores que, no livro ou no theatro, tentaram emancipar-se d'este principio esthetico, apresentando a verdade realista, isolada do bello, teem visto naufragar a sua obra.

O mal está em quererem ir da *verdade* em linha recta ao *agrado,* sem passarem pelo *bello*.

O Barão de Grimm avançou, ousadamente, a opinião de que «*a copia exacta e servil da verdade não teria attractivos para despertar o agrado*».

Nas bellas-artes impera soberanamente esta lei: ninguem se lembre de isolar, em absoluto, a *verdade* do *bello,* representando a estatua de um heroe no exercicio de funcções triviaes da vida intima. Sejam, embora, as linhas irreprehensiveis, o ridiculo annullará o effeito da concepção artistica.

O que é altamente difficil de calcular, é a indispensavel dosagem dos dois elementos — *verdade* e *bello,* que juntos hão de produzir o *agrado*.

A verdade esthetica, nas artes, é uma cousa de pura convenção. Ha objectos, que agradam n'uma *imitação* verdadeira, sendo repellentes na realidade.

Digitized by Google

Extremar estes dois pontos, constitue uma difficuldade muitas vezes insuperavel.

O espectador quer ver a imitação approximada da idéa, que elle tem da natureza; não a propria natureza. Extasia-se e applaude a representação exactissima de um assassinato; não toleraria assistir á realisação de um crime verdadeiro.

Por isso, sempre que em arte tenhamos de descer a assumptos de realidade crúa, trataremos de encobrir, de esquecer disfarçadamente, sem prejuizo da verdade, certas minucias, que possam melindrar o *sentimento do bello*, que é indispensavel despertar e manter no animo do espectador.

É preciso ser verdadeiro, e não desagradar. O artista habil tem de começar por adquirir a *sciencia d'aquillo que agrada*, que, muitas vezes, não só está fora da verdade, porém mesmo lhe é contrario ou opposto, e que, todavia o artista tem de adaptar ás linhas da *verdade*.

Esta sciencia só se adquire pelo estudo profundo da natureza; é a verdade da *imitação*, combinada com a experiencia do que agrada e a finura da *observação*

Qualquer indifferente, que visse n'uma taberna um grupo de bebados, desviaria a vista com tedio; mas o genio de David Teniers *observou* o grupo com olhos de artista não vulgar, e conseguiu descobrir n'elle uma infinidade de traços originaes empolgantes. Tratou de deixar esquecidas as escabrosidades, fixou na tela unicamente as linhas alegres, risonhas e attrahentes; combinou o *natural* com o *bello* por fórma tal, que o quadro resultante ficou sendo uma das obras primas, mais celebres e estimadas, da escola flamenga.

O espectador, longe de fugir enojado, enleva-se attrahido, suggestionado perante a *verdade* superiormente *bella* dos borrachões de Teniers.

O escriptor, que no livro quizer descrever, com *verdade*, uma rixa de peixeiras no mercado, nunca poderá levar o realismo a ponto de transcrever a phraseologia peculiar a taes

Digitized by Google

scenas. Se o fizer, a sua obra sossobrará, por lhe faltar o *bello* que suscite o agrado.

Na antiguidade classica, as artes não admittiam que o realismo alterasse as linhas da belleza:—o gladiador, morrendo, tomava posições artisticas. Vejam-se estatuas como a Niobe e o Laocoonte, exemplos do que temos dito.

Não se permittia que o objecto de arte causasse dôr; mas só enlevo do espirito e encanto dos sentidos.

Esta dosagem proporcional na mistura do *bello* com o *verdadeiro*, é certamente o ponto mais melindroso para o artista. A proporção d'estes dois elementos varía com a evolução dos espiritos e do meio social. Na antiguidade, o *bello* entrava na composição em percentagem mais avultada do que a *verdade;* — nos tempos medievaes esse equilibrio variou, chegando a verdade a ser obliterada, a ponto de produzir as extravagancias do byzantinismo, por exemplo.

A arte moderna, impulsionada pelo fogo da revolução, alterou totalmente as regras de proporção entre *bello* e *verdadeiro,* exigindo que o equilibrio, ou seja perfeito, ou, tendo de pender para algum dos lados, que a parte maior se incline para o lado da *verdade.*

A esthetica e a convenção. — Como tudo que aspira a agradar e a ser artisticamente perfeito, a *boa dicção,* que é uma das *bellas-artes,* está sujeita ás leis da esthetica.

Esthetica é a sciencia que dirige o sentimento do *bello.* Deriva o nome d'uma palavra grega, que quer dizer *sentimento.*

É uma sciencia abstracta mui difficil de definir. A *esthetica* está em nós, está em tudo que nos rodeia, está em toda a natureza. Não tem limites.

Qualquer objecto, que satisfaz plenamente aos sentidos, dando o ideal do bello, quer seja objecto real, quer abstracto, diz-se que é — *esthetico.*

Digitized by Google

A natureza não é completa perante a esthetica, porque nem sempre produz o bello completo.

Se estudarmos a technica da pintura, veremos que a natureza é, por vezes, anti-esthetica, e falta a tudo o necessario para a realisação do ideal.

O *bello* ainda não poude ser limitado. Existe na natureza, porém, dissemiuado: não se sabe onde começa, nem onde termina.

Um todo, perfeitamente completo, que reuna o bello em todas as suas linhas, será um ideal difficillimo de encontrar já formado; porém, as linhas parciaes, que pódem constituir esse todo, deparam-se a cada momento.

Um objecto é bello pela côr, outro pela elegancia; este pela grandeza, aquelle pela pequenez. Milhares de combinações harmonicas impossiveis de definir, problemas estheticos, quasi absurdos, se encontram a cada passo no espectaculo da natureza.

Se procurarmos bem, com olhos de artista superior, encontraremos, em cada objecto natural, uma linha, um contorno, um ponto, que satisfaça á esthetica.

A formosura e a fealdade não existem em absoluto; são sempre relativas, e precisam uma da outra para serem aquilatadas.

O genio do artista, quando tenta *compôr* uma obra, quer nas lettras quer nas artes, tem que ir buscar a pontos mui diversos as partes que formarão o todo da perfeição das linhas e dos contornos;—tem que avaliar e fazer a critica das proporções, para estabelecer a harmonia. Depois, com essas linhas achadas, architecta a sua obra, harmonisando e equilibrando todos os trechos por fórma tal, que estes chegam a constituir um todo relativamente perfeito.

O artista imitou as linhas, que foi achar na *natureza*, mas não as copiou servilmente; combinou-as convencionalmente por outra fórma. Essa combinação é alheia á natureza, é trabalho do artista unicamente,—é a *convenção* da arte.

Digitized by Google

Apesar de *imitar*, o espirito do artista entrou como factor; apoderou-se da materia prima e com ella compoz, *creou* uma *composição original*. E' a este resultado que se chama *creação*.

Originalidade é, em arte, synonymo do *creação*.

O problema mais difficil, que o artista tem de resolver, antes da creação de um *original*, é conseguir estudar, no caracter intellectual do publico que ha de apreciar a obra, a orientação das suas idéas collectivas, dos conhecimentos communs, que esse publico tem, relativamente á natureza do objecto que lhe vae ser apresentado, para que a creação seja realisada de modo a poder ser de prompto comprehendida pelo maior numero de espectadores. Para isso, serão bem accentuados e visiveis os *traços geraes* dos seres expostos, e bem assim os caracteres communs de todos os phenomenos particulares, que estão dentro da idéa que o auctor pretende tornar sensivel e visivel.

Tomemos, para exemplo, a representação artistica de um phenomeno natural dos mais vulgares: *a morte*. Todo a gente, ou quasi toda, faz idéa do que seja a morte, natural ou violenta; terá visto morrer alguem, terá lido, ouvido a descripção d'este phenomeno em condições extremamente variaveis.

O artista, tendo de reproduzir a apparencia da morte, buscará attingir um grau perfeito de similhança com os ultimos momentos de um moribundo. Mas que moribundo? Uma pessoa conhecida, que tenha visto na extrema agonia? Um moribundo no hospital? Nenhum d'estes. Tem de satisfazer á idéa geral, que faça da morte cada um dos muitos espectadores, que assistem á exposição da obra d'arte.

Se o artista tiver *copiado servilmente*, por inteiro, um modelo natural, satisfará apenas a um numero restricto de intelligencias. Porém, se tiver conseguido aggrupar acertadamente os caracteres geraes d'esse phenomeno, observados em differentes manifestações naturaes, se tiver podido conglobar todos os traços communs de que se compõe syntethicamente a idéa,

Digitized by Google

ou a imagem da morte, rodeada das circumstancias do momento, a sua *obra* será universalmente comprehendida e considerada, *por todos*, um trabalho — *original*.

Em todas as artes só a originalidade tem importancia. Ter um estylo pessoal é inspirar-se nos grandes mestres, e não imitar nenhum.

Saber *dizer*, não é sómente conhecer bem as regras da dicção; é ter uma dicção original, o que é deveras difficil.

Mais facil é ser original em uma composição litteraria, que representa idéas pessoaes, do que ser original n'uma recitação, em que temos de traduzir as idéas d'outrem.

Creação e imitação. — Dizer *creação*, relativamente ao resultado de um trabalho do homem, é applicar impropriamente esta palavra.

O homem não póde crear cousa alguma, porque não póde sahir da natureza.

E tanto assim é, que o artista, quando tenta reproduzir objectos abstractos, ou sobrenaturaes, vê-se obrigado a recorrer ao symbolismo e á allegoria, trazendo esses objectos para dentro dos limites da natureza: por isso vêmos a pintura representar os anjos na figura de creanças formosas, e fazer de Deus Padre um ancião de barbas respeitaveis.

O poder do homem reduz-se a imitar; n'isso se resume o seu estudo, a sua arte. Desde o berço, o homem nada faz senão por imitação,

Quando artista, se o genio não o favorece, o homem copía traço por traço servilmente; segue, uma a uma, as pégadas de outro artista, que julga superior; reproduz o que viu; não sabe, nem se atreve, a iniciar-se em um assumpto. Resigna-se a ficar eternamente mediocridade.

O artista bafejado pelo genio, emancipa-se; não quer sa-

Digitized by Google

ber do que os outros fizeram, confia em si proprio; vae directamente á natureza buscar a inspiração precisa. Observa aqui uma linha perfeita, acolá uma curva graciosa, mais além um contorno subtil; — reune estes materiaes; por uma disposição acertada consegue compôr com elles um todo homogeneo, e assim a sua reproducção parece tão nova, tão differente de tudo que se tem visto, tão fóra do vulgar, que devéras fica sendo considerada com uma *invenção.* [1]

Esta combinação perfeita, dos pedaços, apanhados e reunidos com acerto, despertando o *agrado,* é o que se chama usualmente e com justiça — uma *creação.*

Só o bom *imitador* da natureza consegue *crear,* a exemplo d'esta, sabendo conservar a cada cousa a sua graça e a sua frescura.

Na imitação do natural ha sempre, como se deprehende do que deixamos dito, uma graude parte de *convenção.*

Quando a *creação* é perfeita, o seu verdadeiro encanto consiste em fazer esquecer que é uma mentira. Estabelece-se uma especie de confidencia da mentira entre o artista e o espectador, que dá ás obras de arte esse attractivo secreto e estimulante, que seduz e fascina. Não é o proprio objecto real que o espectador deseja ver, mas a imitação tão verdadeira e feliz, que lhe cause a illusão do original, e o convença de que assiste ao nascimento de uma obra n'aquelle momento *creada.*

Fallando do trabalho perfeitissimo do grando actor Salvini, disse um escriptor notavel: *L'art y est si achevé, qu'il n'y parait point.*

N'isto se resume o segredo genial do artista: não consentir que se veja arte no que produz. Nunca imitar o que ou-

[1] São estes processos que fazem a reputação de artistas como Novelli, a Duze, Zaccone, Antoine, e a de outros que teem a coragem de caminhar resolutos, guiados sómente pela sua observação, fugindo cuidadosamente das imitações e da tradição.

Digitized by Google

trem tenha feito,—ir directamente copiar á natureza, e empenhar-se em ser o primeiro a apresentar o objecto d'arte, tal como o soube compôr.

A sua ambição constante será descobrir caracteres communs, que os seus predecessores tenham deixado de pôr em evidencia, sem esquecer as modificações, que o tempo ou circumstancias particulares tenham inoculado nas idéas dos seus espectadores. É n'este sentido que o artista deverá sempre estudar a natureza.

N'isto consiste a *originalidade*,—esta é a verdadeira *creação artistica*.

A imitação do trabalho alheio destróe e annulla o verdadeiro talento; se quizermos, no furor de imitar, apanhar os rasgos do genio de outrem, só conseguiremos perder o que possâmos ter em nós.

Assim como não ha senão *uma verdade*, do mesmo modo só ha uma maneira de *dizer com acerto*, de *recitar bem*. A dificuldade está em sabêl-a encontrar.

Uma recitação *natural* e *verdadeira* constitue o ideal do bom artista.

Consiga o principiante ser *sincero* e verdadeiro, que os effeitos, as finuras, as *nuances*, a medição dos silencios, e outros segredos da arte, tudo isso irá conhecendo pouco a pouco, á força de trabalho e de observação.

Nunca imite a creação de outro artista. Tem os seus recursos individuaes, sirva-se d'elles, tirando o partido que puder. Não faça abnegação da sua personalidade. Realise obra puramente sua.

Um ponto essencial, que o artista nunca deve esquecer, em qualquer arte, mas com muito mais razão na *arte de dizer*, é a obrigação de manter, acima de tudo, a superioridade da

Digitized by Google

arte, o pórte digno e nobre da execução, harmonisado com o caracter da obra que intenta produzir.

Muito embora a deficiencia dos dotes naturaes annulle no artista, que se dedica á dicção, todos os recursos da technica, aquelle que tiver seguido com seriedade e amor o estudo d'estas regras, acabará por comprehender o culto devido ao decóro de arte tão bella.

Quando não aufira d'este estudo outras vantagens, ficará, ao menos, sabendo avaliar quão importante e difficil é a aprendizagem de uma arte, que a todos se affigura tão simples e tão facil. E, se um dia fôr artista profissional, esse mesmo decóro da arte, que aprendeu a respeitar, livrar-lo-ha de se prestar a exhibições truanescas, que aviltam e degradam.

Linguagem é todo o meio, *natural* ou *artificial*, de que os homens se servem para *expressar* pensamentos e sentimentos. [1]

No seu proprio organismo o homem possue apenas dois factores de *expressão* — a *voz* e o *gesto*,

A expressão é, pois, a representação viva da *linguagem natural*; — a *palavra* e o *gesto* são os seus unicos agentes.

Guiados pelo raciocinio, conseguiram os homens aggrupar os sons da voz, e articulando-os, obtiveram a *palavra*.

Sobreveio a necessidade de tornar perduravel a *linguagem natural*, que é limitada em tempo e em espaço, — os homens, valendo-se dos recursos da arte, inventaram a *linguagem artificial*, e assim appareceram o desenho e a pintura, a esculptura, mais tarde a escripta, e os outros processos de communicação dos pensamentos.

---

[1] *Sentimento* é qualquer impressão recebida na alma, capaz de a agitar, dominar ou arrastar. — (D. DE SÁ.)

Digitized by Google

Estes processos, apezar de vencerem o tempo e o espaço, são todos deficientes. Do *gesto* o desenho sómente póde fixar a attitude, nunca o movimento ;— da *falla*, a escripta poderá fixar a significação propria das palavras, mas nunca a significação figurada, e ainda menos a *melodia* (sequencia de sons), tão poderosa, que por si só basta para indicar pensamentos.

Esta melodia ultrapassa o poder da palavra, chegando a realisar a expressão de certos pensamentos, para os quaes a escripta não encontrou fórma graphica equivalente, porque nem mesmo chegam a formular-se em palavras. N'este caso estão certos sons interjectivos indefinidos, taes como : um sopro de satisfação, um rugido de desespero, o modo de chamar alguem de longe. o impôr silencio, etc.

Certas fórmas graphicas, como: *Pst! Schiu! Anh!* e muitas outras, nem chegam a ter classificação nos vocabularios. Experimente alguem representar pela escripta o som guttural com que os cocheiros incitam a marcha dos animaes em viagem, verá que é impossivel.

A *escripta* é uma *linguagem morta*; não possue a vida nem a acção, dons exclusivos da *linguagem natural*, cujos segredos são revelados pela *arte de dizer*.

Se passarmos em revista todos os ramos das *bellas-artes* e das *bellas-lettras*, acharemos que a *arte de dizer* é a unica capaz do reproduzir cabalmente a *linguagem natural*.

Á esculptura, ao desenho e ás outras artes graphicas, apenas é dado servirem de *linguagem artificial*.

O *gesto* representa na arte de dizer um papel preponderante, talvez mesmo superior ao da palavra fallada, a qual d'elle é inseparavel.

Gesto e *palavra* estão sempre de accordo, e o *gesto physionomico* ha de sempre preceder a palavra.

Digitized by Google

Sendo a palavra uma consequencia do pensamento, é forçoso que o homem sinta formar-se o pensamento antes de recorrer á linguagem fallada, como agente de expressão.

O gesto, que é mais rapido e prompto do que a *falla*, faz transparecer as idéas, antes que a voz tenha tempo de formular a palavra.

Eis o motivo porque a physionomia manifesta o estado da alma (real ou ficticio) do orador, antes que elle inicie o discurso.

A esta manifestação prévia chamaram os antigos mestres, —*illuminar a physionomia*. Chamar-lhe-hemos convencionalmente *afinação prévia*, concordancia da expressão physionomica com a palavra.

Antes de emprehender qualquer exercicio artistico, é necessario que o espirito do principiante se arme de toda a força de vontade, afim de poder reagir contra o *entorpecimento da alma*. Este estado é uma especie de acanhamento, uma convicção de incompetencia, diremos antes uma preguiça de execução, uma falta de confiança nos recursos proprios, que domina todas as faculdades não só materiaes como as espirituaes. E' o que em geral, no theatro e mesmo na vida real, o vulgo chama impropriamente — *vergonha*.

Esta inacção apodera-se da alma do principiante, tão fortemente, que, não sendo tenazmente combatida, chega a annullar os esforços dos menos aptos, e muitas vezes a inutilisar vocações provadas.

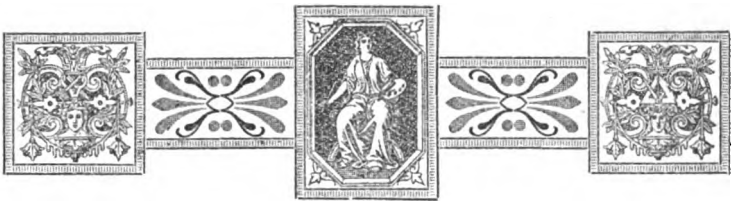
E' indispensavel, pois, custe o que custar, vencer a *vergonha* ou *acanhamento*, nos exercicios praticos.

Convença-se o principiante de que *póde*, que forçosamente *ha de poder*.

Deve pensar e *executar* logo; não guardar nunca a experiencia da execução para *depois*.

O conhecido—*depois farei*—dá sempre resultado negativo.

Digitized by Google



II

A Observação

Observação — é um olhar reflectido que a alma, por meio dos sentidos, applica aos objectos, para adquirir o conhecimento exacto das suas qualidades, dos seus effeitos, das suas relações e das suas causas.

A observação é a base fundamental de todos os conhecimentos.

Quando não houve observação, ou se observou mal, apenas se póde *conjecturar*, e por conseguinte apenas se podem ter obtido noções falsas ou incertas.

Uma condição essencial da observação é ser exercida a frio.

O artista, do mesmo modo que o medico, o juiz, ou o tactico, deve ser observador frio da natureza humana. Se se deixar commover, não poderá observar. Em vez de ser *agente*, passará a ser *paciente*.

E' necessario que a nossa febre de observação nos não leve ao exagero: — á força de querermos achar idéas occultas na palavra escripta, poderemos chegar a violentar textos, que de si são bem claros, e em que o auctor patenteou bem evidentemente o seu pensamento unico.

Em materia de arte, tudo que é inutil é mau.

Digitized by Google

Na dicção e na arte de representar, occupa a *observação* logar importantissimo, e tem vasto campo para ser exercida. Ha no espirito humano como que uma dualidade: emquanto uma parte dirige a *execução*, a outra observa e aprecia essa mesma execução, influindo no resultado, que assim é peremptoriamente modificado e sujeito á vontade do executante.

O ouvido representa papel importante entre os agentes da observação.

Ter bom ouvido é um dom natural, que póde desenvolver-se, mas que não é facil adquirir-se.

Assim como ha alumnos na musica, que cantam desafinados e cantarão sempre desafinados, ha-os tambem na dicção, que dizem desafinados e dirão sempre desafinados.

As razões physiologicas, que concorrem para que *o dizer* de um individuo seja certo, não são ainda bem conhecidas para que os homens da sciencia as tenham definido com segurança. Teremos por isso que nos conformar com a opinião corrente, que só admitte a boa dicção como um *dom natural* de cada individuo.

E', porém, certo que este dom póde ser reforçado pela boa observação. E' facil conseguir que uma *dicção* boa possa melhorar-se, tornar-se mais certa e precisa.

E' o ouvido, sobretudo, que póde levar-nos a corrigir os defeitos da pronunciação, da articulação e mesmo da voz.

Póde cada um *aprender a ouvir-se*, e a apreciar em si mesmo a lentidão ou a precipitação do fallar, o *diapasão* mais ou menos elevado da voz, a musica das inflexões, etc.

E' escutando-se attentamente, que o recitador consegue medir bem os seus tempos e pausas de respiração, os descanços necessarios para se tornar senhor do seu orgão vocal e variar, o mais possivel, a *emissão* e a *entoação*, sem deixar de prestar ouvido attento ao que está dizendo. O *ouvido* é o unico juiz capaz de decidir na apreciação que o recitador faz do seu proprio trabalho, á medida que o vae executando.

Digitized by Google

Não diremos que seja possivel a qualquer transformar o seu orgão vocal. Mas o que é certo, é que a voz se modifica pelas lições do ouvido, e que os defeitos de pronuncia se corrigem, não sómente pelos exercicios gymnasticos da articulação, mas ainda, e principalmente, pela audição dos bons mestres e dos bons artistas, que saibam *dizer bem*.

E' este o unico caso em que podemos admittir que o discipulo principiante tente *imitar* um modêlo, visto que não tem ainda a educação artistica sufficiente.

No começo não ha outro meio de formar o ouvido, senão penetrando o mechanismo das inflexões, que sejam executadas pelo professor, e que o discipulo tente imitar servilmente.

Este processo, porém, deve ser logo posto de parte, inteiramente banido, para que o discipulo se habitue, por si só, a descobrir na natureza o modelo que lhe convenha.

Do contrario, ficará sendo um imitador servil do mestre, e, sem querer, produzirá uma verdadeira caricatura d'este, dando-se ainda o pessimo resultado de que todos os discipulos de um curso tenham um modo de dizer uniforme, por isso mesmo defeituoso e monotono.

Para o estudo da dicção, a *arte de ouvir* e de observar a natureza é um auxiliar de primeira necessidade, que o artista jamais deverá esquecer.

E' unicamente *escutando-se* que o discipulo apreciará os differentes tons, que o sentimento, a paixão e as commoções dão á voz, conforme os *individuos* e as *circumstancias*.

O ouvido lhe fará comprehender que os habitos sociaes, o logar, a situação, modificam sensivelmente o modo de dizer dos individuos: — um padre, um medico, um enfermeiro, fallarão habitualmente n'uma entoação mais baixa, do que um pescador, um cocheiro, um vendilhão das ruas, costumados a fallar ao ar livre.

Poderemos observar nas povoações das montanhas, das florestas ou da beira-mar, onde o sussurro do vento e das

Digitized by Google

ondas é quasi constante, que o modo de fallar de toda a gente é de entonação alta e prolongada, bem differente do dos habitantes das localidades serenas e calmas.

Quanto ás circumstancias da situação, — é certo que um mesmo individuo fallará mais alto ou mais baixo conforme o local, etc. — Não fallará no quarto de um enfermo, do mesmo modo que na praça publica.

A palavra *ouvido*, no sentido musical, é quasi synonymo de comprehensão ou assimilação. Diz-se *tem bom ouvido*, de um individuo que comprehende, retém, e póde executar por imitação o que escutou attentamente.

Beethowen, já quasi surdo, regia ainda magistralmente uma orchestra; todos os cambiantes e outros effeitos da musica se repercurtiam n'aquelle cérebro. Ouvia tudo, excepto talvez os applausos com que o publico acclamava o seu genio extraordinario.

Um grande artista portuguez (Taborda), que perdeu quasi totalmente o ouvido, continúa ainda a representar os seus antigos papeis. Taborda dá ás phrases toda a intenção, todos os effeitos, todo o valor expressivo, tal qual com a mesma precisão, como antes da sua enfermidade.

Continúa a *ouvir-se* a si mesmo mentalmente.

Segue o trecho do dialogo nos labios do seu interlocutor.

Adivinha a *deixa* pelo movimento physionomico.

Ai do artista, se um collega brincalhão ou máu tiver a idéa de o atraiçoar. Finda a sua phrase, se este continuasse a mover os labios como se fallasse, o actor não daria pela perfidia, e quedar-se-hia, enganado, esperando o final do arrazoado.

Muitos actores e cantores não se atreveriam a exhibir-se perante o publico, se não tivessem o dom de ouvir-se bem.

No declinar de uma carreira artistica brilhantissima, quantos actores de raro talento não duvidam abalançar-se a tentar a representação de um papel reputado difficil, ou mesmo im-

Digitized by Google

possivel de ser bem executado, e pensando obter mais um triumpho vão de encontro a amargas decepções.

A causa foi esta:—não se *ouviram*, ou talvez deixaram de *saber ouvir-se*.

Do mesmo modo que a sciencia anatomica tem por lemma as palavras *gnosce se auton* (conhece-te a ti mesmo), os que se dedicam á arte de dizer deverão tomar por guia a phrase —*escuta-te a ti mesmo*,—e têrem-na constantemente bem presente no espirito.

Quem possúa o dom de saber *escutar-se* a si proprio, facilmente evitará o insupportavel defeito da *imitação*, que tantos desastres artisticos temos visto originar. Quantos, na tribuna, na cadeira, no theatro, arrastados por inconsciente observação, teem imitado na lingua portugueza o rithmo musical, o andamento, as inflexões agudas ou nasaladas, a entoação (*sotaque*) da dicção franceza, que attentamente *ouviram* e irreflectidamente assimilaram, sem se lembrarem de que cada nacionalidade tem a sua melodia propria de dicção local, caracteristica e inconfundivel. Similhante pratica, em que o vocabulo destôa da inflexão, produz um resultado hybrido, horripilante, e por tal modo falto de *verdade*, que annulla completamente todo o effeito de *sinceridade* e *belleza*, condições que o bom gosto do espectador exige em todo o producto de arte *original*.

Suppunhamos o caso inverso. Se um orador, em França, ousasse discursar na tribuna, no foro ou no pulpito, dando á lingua franceza o rithmo, a musica, inflexões e effeitos sonicos da lingua portugueza?

O agrado seria negativo, o auditorio havia de forçosamente enfadar-se.

O idioma de cada paiz agrada acompanhado da toáda mu-

Digitized by Google

sical que lhe é propria; a mesma prosa é rithmada, «tem harmonia e numero». E' assim que attinge o agrado.

A poetisa franceza M.me Tastu, posto não entendesse o portuguez, deixou escripta a impressão deliciosa que lhe regalava a alma, quando ouvia a nossa lingua fallada pelos nossos conterraneos: — a continuação dos sons de *x* e dos *ss* finaes dava-lhe no ouvido «o effeito de uma cascata perenne».

Na lingua franceza, fallada por francezes, achamos harmonica e agradavel a constante nasalação em escalas de som ascendentes e descendentes. Se ouvimos fallar portuguez, affectadamente, querendo imitar essa maneira particular, só nos occorre que o discursador soffre de inflammação do véo palatino, ou de coriza que lhe entumeça as fossas nasaes.

E' mais uma razão que reforça o nosso conselho: — *imitar nunca!*

Somos portuguezes, fallemos portuguez. Não menosprezemos a musica original e unica da formosa lingua em que fôram escriptos os *Lusiadas*, tão suave e harmonica, tão dôce e bem soante, que nenhuma outra se lhe compára. Cada um de nós deve querer tanto a essa toáda com que no berço fomos embalados, como lhe queria d'alma o cantor da «linda Ignez», o mais sublime cultor do *bello* que viu a luz n'esta terra.

Todo o artista da palavra, de alma devéras portugueza, dará a maior prova de affeição á sua patria e á sua lingua natal, se concorrer em tudo quanto possa para lhe manter o brilho e a pureza, dando-se por feliz se, no fim de longa e trabalhosa carreira, puder exclamar, sem remorso no seu intimo, como o auctor da tragedia *Ignez de Castro:*

> Eu d'esta gloria só fico contente,
> Que a minha terra amei, e a minha gente.
>
> (Dr. Antonio Ferreira.)

Digitized by Google

III

A Respiração

«*Respirar é viver*», disse um auctor notavel [1] que todos os bons professores citam com respeito. Para o artista, respirar é fazer viver o seu papel, o discurso que tem de pronunciar ou de representar.

E' por meio da respiração que o comediante gesticúla, articúla e pontúa; é ainda por meio da respiração, que elle dá á voz a entoação e a inflexão, que devem communicar os sentimentos e os pensamentos á alma dos espectadores que o escutam.

Mas tudo isto será por meio da respiração estudada, calculada e aprendida, porque a respiração, a que chamamos *natural*, é por tal fórma artificial e desviada das leis da natureza, que é necessario um longo e arduo trabalho para a tornar devéras *natural;* isto é, para ser capaz de pôr em movimento os orgãos que servem á expressão.

Aprender a respirar bem e respirar a tempo, é o principal estudo do artista que quer dizer com verdade.

Podemos ter a certeza de que, se o *gesto* sahe indeciso e

---

[1] E. Legouvé.—*La lecture en famille.*

Digitized by Google

errado, se a *articulação* não é perfeita e firme, se a *pontuação* ou a *divisão* da phrase é embrulhada e confusa, — é porque o movimento respiratorio não foi feito convenientemente.

«As regras da boa respiração são as unicas que jámais é permittido infringir. O orador ou o actor, lançado n'uma passagem vehemente, levado pela paixão, pela colera, pela dôr, poderá esquecer as leis da pontuação, saltar virgulas e pontos, correr desordenadamente atravez as phrases; mas o que não deve nunca fazer, é deixar de ser senhor da sua respiração, mesmo quando parece que vae perdêl-a. Um recitador habil não tem direito a mostrar-se suffocado, senão propositalmente para effeito de arte.»

Todo o artista que se fatiga, é um artista mediocre, — era uma maxima do grande Talma.

Seja poupado o artista no dispendio da respiração; gaste sómente a indispensavel sem exgotar a provisão, e vá reforçando sempre o capital accumulado. É a economia applicada á arte.

Nem a mais lucida intelligencia, nem o mais elevado genio, poderão supprir a arte de bem respirar, a mais importante de todas para o orador ou para o artista dramatico, até hoje por bem poucos levada á perfeição.

Passemos a explicar, o mais claramente possivel, a theoria da respiração, abstendo-nos de entrar em minucias physiologicas. [1]

No acto respiratorio ha dois movimentos: — *inspiração* e *expiração*.

A inspiração, que consiste em fazer entrar o ar nos orgãos respiratorios, deve ser feita de um modo bem completo, — o ar deve penetrar inteiramente até á base dos pulmões.

---

[1] A respiração tem sido objecto de estudo de notaveis medicos hygienistas. Citamos, como interessante, o livro: *La gymnastique pulmonaire, ou l'art de respirer*, por J. F. Bernard.

Digitized by Google

A expiração consiste em fazer sahir o mesmo ar. No acto da *expiração* é que a voz é produzida.

Ha dois typos de respiração:

1.° — *Respiração abdominal;*

2.° — *Respiração costal.*

1.° — A *respiração abdominal* é a mais natural. E' a das creanças. Mas, crescendo e adoptando a nossa vida ficticia, as creanças vão abandonando este modo de respirar, a sua respiração torna-se *costal.*

Tambem é rara no homem de edade mediana, e ainda mais rara na mulher, cuja conformação e o uso de espartilhos obrigam a adoptar a respiração *costal.*

No velho a respiração torna a ser *abdominal,* como foi no começo da vida. Duas vezes sômos creanças em tudo.

O movimento respiratorio *abdominal* é mui facil de ser comprehendido. No momento da inspiração o diaphragma [1] abaixa-se e empurra o abdomen, que se distende para a parte inferior e para a frente

N'este modo de respirar o peito conserva-se immovel.

A expiração faz-se por si mesma pela elasticidade dos pulmões; o diaphragma sóbe, e o ventre retoma a sua posição normal.

Esta respiração é boa, porque se faz sem fadiga. Armazena uma grande quantidade de ar, e facilita o gesto, que se fórma no momento da inspiração. E' ella que dá *voz do peito.*

A respiração *abdominal* não facilita uma certa dureza de braços inteiriçados, tão commum nos debutantes, que provém d'uma respiração contrafeita.

O alumno tem infallivelmente que exercitar-se na respiração abdominal. Sem ella, é inteiramente impossivel dizer bem ou inflexionar acertadamente.

---

[1] *Diaphragma,* musculo transversal que separa do ventre a base do peito.

Digitized by Google

2.° — *A respiração costal* é a mais commum. No momento da *inspiração* o sternum sóbe, as costellas affastam-se e o peito distende-se por todos os lados.

N'esta inspiração o ventre abaixa-se um pouco.

A respiração costal, empregada só por si, é fatigante. Faz arcar o peito com esforço, exgota muito mais as forças do que a respiração abdominal.

Devemos rejeital-a. Geralmente é mal dirigida; muitas pessoas levantam os hombros no momento da inspiração, o que, além de ser desgracioso, póde simular doença do apparelho respiratorio.

A respiração *abdominal-costal* é hoje preconisada por G. Kumlien, de Stockholmo, director do Gymnasio «Ling» em Paris.

A respiração *abdominal-costal* tem, além das vantagens da simples respiração abdominal, a particularidade de armazenar maior volume de ar nos pulmões.

No principio da inspiração o movimento é o mesmo da respiração abdominal. O diaphragma abaixa-se, o ventre é impellido para deante; mas, no momento em que a inspiração cessa, em vez de parar, o movimento continúa, tornando-se *costal*, leva para cima o sternum, distende as costellas e faz encher o peito. O affastamento das costellas realisa-se docemente e sem esforço.

E' sómente então que a expiração se produz.

Recommenda-se a attitude: a cabeça deve ficar direita e os hombros deitados um pouco para traz.

A respiração *abdominal-costal* é um pouco lenta, servir-nos-ha sobretudo para as paragens longas.

A respiração *abdominal* simples servirá para as paragens curtas.

Antes de fallar, o artista deve ter os seus pulmões intei-

Digitized by Google

ramente cheios de ar. Sem isso não terá *voz do peito,* nem boa articulação, nem pontuação, nem inflexões, nada absolutamente.

Digamos ainda que o gesto e o movimento se fazem durante a inspiração.

Queremos dar um movimento aos braços, por exemplo: — não obteremos um movimento verdadeiro, um gesto natural, senão por uma inspiração, que ajudará a pôr em acção o corpo, do mesmo modo que a expiração é destinada a pôr em movimento a voz.

Na ordem physiologica, quando um pensamento chegou ao espirito do orador, a bocca abriu-se para a inspiração. Sob a influencia d'esta inspiração, a physionomia, a mimica, a attitude, o gesto formam-se. Em seguida, com a expiração, a voz sólta a palavra.

— Em que momento deve o actor inspirar profundamente?

Em cada phrase, em cada ponto, em cada pontuação expressiva.

As inspirações, feitas do modo *abdominal* ou *abdominal-costal,* serão tão profundas e completas, quanto seja possivel, — porém, mais ou menos rapidas.

No interior das phrases, faremos inspirações rapidas, collocadas onde o sentido exija ou permitta pontuações.

Estas inspirações, substituindo o ar á medida que vae sendo expirado, permittirão que a falla vá até ao fim do mais longo periodo sem o pulmão nunca se achar exhausto.

A verdadeira regra é que nunca, para respirar, se deve esperar sentir a necessidade de o fazer.

Ha professores notaveis, que chegam a insistir n'este ponto da respiração de maneira assás teimosa e quasi grotesca, fazendo dos seus cursos verdadeiros gymnasios pulmonares.

E' necessario exercitar tambem a respiração pelo nariz. E' a respiração que permitte armazenar maior quantidade de ar, mas é forçosamente lenta.

Digitized by Google

No estado normal de repouso, quando o homem não tem que fallar, respira pelo nariz.

E' esta a respiração que serve para a leitura em voz alta. Póde tambem servir no canto, onde tudo é medido, regulado e previsto. Mas, na dicção, na falla, servimo-nos da respiração pela bocca, que dá uma provisão de ar mais rapida, pondo em movimento os orgãos mimicos e expressivos.

Parece tambem que a respiração pela bocca dá á voz um timbre mais claro, mais cheio e sonóro do que a respiração pelo nariz.

Todavia, como a respiração pela bocca, sendo continuada, sécca a garganta, faz enrouquecer e abafa, será necessario, nos intervallos de silencio mais longo, respirar lentamente pelo nariz.

Digamos, desde já, que um defeito dos mais vulgares e communs é o fazer paragens extremamente curtas nas transições, nos logares em que o pensamento muda. E' indispensavel, pelo contrario, fazer paragens longas, demoradas, e aproveitar-se d'esse tempo para renovar a provisão de ar e mudar de attitude.

M. Legouvé, recordando uma nota conhecida do actor Talma, aconselha que se façam as inspirações rapidas no interior das phrases, nos *a*, nos *e*, e nos *o*, porque a bocca, abrindo-se para pronunciar estas lettras, disfarça as inspirações.

Este processo será engenhoso talvez, mas não é pratico: no calor da recitação ou da leitura expressiva, será impossivel prender-se alguem com taes minudencias.

As inspirações rapidas — tão profundas quanto seja possivel — serão feitas, tantas vezes quantas o orador precisar, mas nas pausas marcadas pelo sentido.

Em conclusão, convém respirar o maior numero de vezes que seja possivel, de maneira a não desnaturar o sentido da phrase, e sobretudo havendo todo o cuidado de nunca esperar a necessidade de respirar, para o fazer.

Digitized by Google

As observações feitas n'este capitulo parecerão, a muitos, ridiculas, desnecessarias e inexequiveis. Na aprendizagem de todas as artes, ha processos rudimentares fastidiosos e na apparencia inuteis. Não parecerá altamente complicado o manejo dos teclados, dos pedaes, das chaves, cordas, palhetas e orificios dos diversos instrumentos musicaes? Todavia o exercicio persistente consegue vencer todas as difficuldades, e o artista executante acaba por familiarisar-se, achando tudo extremamente simples e facil.

Estabelecidas as regras que deixamos apontadas, convém familiarisarmo-nos com a sua execução, fazendo repetidos exercicios respiratorios.

Digitized by Google

Digitized by Google

IV

A Voz

Mechanismo da voz. — Antes de aprender a dizer, é preciso saber fallar. Sendo a voz o instrumento da dicção, é indispensavel conhecer o mechanismo d'esse instrumento. Tentaremos explical-o, abstendo-nos da technologia scientifica, para maior clareza.

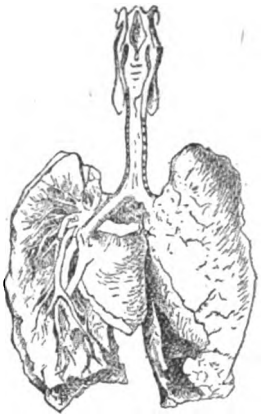
O mechanismo da voz humana póde muito bem ser comparado ao de um instrumento musical de sôpro: um orgão, por exemplo.

Os pulmões operam como o folle, recebendo e expellindo o ar. Este entra e sahe por um tubo *(trachêa-arteria)*, que se bifurca em dois *(bronchios)*, tomando quasi a fórma de um ypsilon invertido — Y.

A parte superior do tubo *(larynge)* vem abrir em uma fenda *(glotte)*, cujos bordos ou labios são orlados de fortes cordões *(cordas vocaes)*.

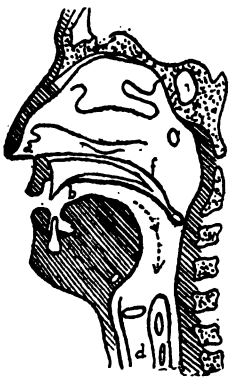
Estes bordos, distendendo-se ou contrahindo-se, facilitam ou difficultam a sahida do ar, o qual produz sons mais ou menos agudos, conforme a quantidade em que sahe e a força com que é impellido. Comprehende-se como a larynge gradúa assim a emissão do som.

Digitized by Google



Pulmões

Em continuação da *trachêa-arteria*, subindo, prolonga-se o canal (*pharynge*) ao fundo da bocca na parte superior, que



a — Fossas nasaes.
b — Cavidade da boca.
d — Trachêa-arteria.
f — Véo palatino.

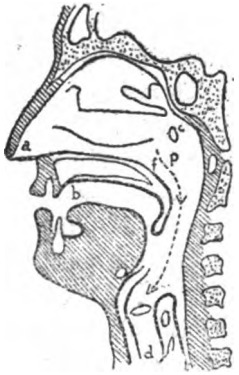
Fig. A — Voz clara
(O veu palatino levantado fecha o caminho das fossas nasaes)

communica com as *fossas nasaes* (parte interior do nariz). Uma membrana ou véo *(véo palatino)* serve de porta a esta com-

Digitized by Google

municação, e abre ou fecha como uma valvula, com movimento proprio. [1]

A corrente do ar impellido dos pulmões póde sahir pela bocca ou pelo nariz: se o véo palatino sóbe, fechando o caminho para as fossas nasaes, o ar sahe só pela bocca, que precisa estar bem aberta para que o som produzido seja claro e limpido. (Fig. A.)



a — Fossas nasaes.
b — Cavidade da bocca.
d — Trachêa-arteria.
f — Véo palatino.

Fig. B — Voz nasalada
(O véo palatino abaixado fecha o caminho da cavidade buccal)

Ao contrario, se o véo palatino desce, abre sahida ao ar pelo nariz; o som é nasal. [2] (Fig. B.)

Eis a razão da falla nasalada nas pessoas que, por defeito

---

[1] Não pudémos achar a razão porque se ha de dizer: véo *palatino*, e vogaes *palataes*. Os lexicographos não explicam, a logica fica arrevezada; mas o uso é a suprema lei. Não julgâmos haver em nós competencia para discutir, e ainda menos para resolver.

Sobre o caso presente consultámos philologos, que nos deixaram na duvida que tinhamos.

[2] Já ouvimos comparar ingenuamente, mas com bastante propriedade, os movimentos do véo *palatino* aos da agulha que abre ou fecha os *rails* nos desvios das vias ferreas.

Digitized by Google

de conformação ou por doença, teem uma fenda no véo palatino ou falta de acção nos musculos que o fazem mover.

O véo palatino toma posições differentes na pronunciação dos varios sons: eleva-se fortemente para fazer soar a vogal *i*; mui fracamente para a vogal *a*, etc.

A lingua, os dentes e os labios, tambem concorrem para modificar os sons por diversos modos, como veremos no estudo da articulação.

A bocca é como a campanula do instrumento; toma posições variadas, pelas quaes augmenta ou diminue o espaço da concavidade, e, abrindo-se mais ou menos, reforça ou attenúa o som no momento da emissão.

Como todos os exercicios physicos, a producção da voz exige uma infinidade de combinações, de movimentos e posições dos orgãos, que, apezar de difficeis, o uso quotidiano nos faz repetir machinalmente, sem que pensemos na sua difficuldade.

Uma qualidade essencial, n'aquelles que se propõem a exercitar-se na arte de dizer, é um timbre ou metal de voz naturalmente cheio, sonóro, amplo e suave.

E' muito raro que um principiante possúa voz sufficiente para a dicção em publico.

Os principiantes fallam sempre baixo, timidamente, precipitam as phrases e não as deixam entender.

Precisam comprehender que vivacidade é uma cousa e a precipitação é outra.

Deverão, pois, fazer longo exercicio, com o fim de desenvolver a força e extensão da voz, aprendendo assim a approveitar os recursos do seu orgão vocal, para mais tarde saberem usar d'elles sabendo regular o andamento, a certeza e precisão exigidas nas inflexões, cambiantes, etc.

Farão exercicios gymnasticos de voz, fallando bem alto, fazendo soar a lettra *a* em differentes entoações, — depois a vogal *é*, e todas as outras.

Digitized by Google

N'estes exercicios rudimentares, buscarão sempre acompanhar a gymnastica com os dados colhidos da observação. Conseguirão fazer que a sua voz, obedecendo a differentes idéas, lhes pareça: voz natural — sincera — aspera — dôce — colerica — alegre — triste — supplicando — repellindo — affagando — admirando-se — vociferando — desesperada — chamando — cantarolando — amoravel — agradecendo — indignada — raivosa — angustiosa — soffrendo — resignada — revoltada — imperativa — sêcca — interrogativa — medrosa — embargada — cortada de riso — ironica — franca, etc.

Estes exercicios de mechanismo, na apparencia banaes, são mais tarde de grande utilidade, porque predispõem os orgãos para obedecerem promptamente á execução das inflexões. A dicção é uma orchestra, em que ha compassos de andamento e sons altos, baixos, claros, escuros, todavia sempre harmoniosos e medidos segundo a vontade de quem os dirige.

Não se muda facilmente de voz, como não se muda de physionomia; mas é susceptivel de desenvolver-se uma voz naturalmente boa, e póde aperfeiçoar-se uma voz má. A transformação chega quasi a ser completa, se não houver defeito organico.

A gymnastica fortifica as vozes fracas, adoça as vozes asperas, torna extensas as vozes curtas, actúa sobre a voz fallada como a arte do canto sobre a voz cantada. Diz-se de tal artista, precisa *formar* a voz. O termo não é apropriado: não se fórma, não se *faz* uma voz, quando um indivíduo não a possue. Metamorphosêa-se, dá-se-lhe corpo, brilho, graça, mas sómente por meio da gymnastica que tonifica o organismo em geral, por uma certa maneira de *atacar* o som. Finalmente o estudo chega mesmo a fazer-nos adquirir certas notas vocaes que não tinhamos: succede a todo o momento isso com os cantores. A arte não só nos ensina a governar bem o peculio que possuimos, mas a augmentar a sua importancia.

Cita-se muitas vezes o caso de um actor francez, Ligier,

Digitized by Google

que conseguiu adquirir possante voz de *baixo*, por meio de um exercicio gymnastico bem original: — imitava o ladrar de um terra-nova, emittindo o som *ut*. Nunca entrava em scena, sem ter repetido por algum tempo esse exercicio extravagante.

Quem escreve estas linhas dispunha de voz fraca e mal timbrada: alguns annos de exercicio de professorado transformaram-na completamente, tornando-se cheia e sonóra. E' caso vulgarissimo, sobretudo em quem exerce profissões que obrigam a continuado exercicio de fallar em voz alta.

Tratando da faculdade, que o homem possue, de modificar e aperfeiçoar a voz, fez M. Legouvé, no seu excellente livro *La lecture em action*, estas acertadas considerações:

«O orgão da voz é similhante apparentemente ao orgão da vista e do ouvido, mas differe d'elles em pontos essenciaes: é que as operações da vista e do ouvido são resultado de um acto involuntario. Desde que os olhos estejam abertos e haja luz, desde que os ouvidos estejam abertos e haja ruido, vêmos e ouvimos involuntariamente. O orgão da voz, ao contrario, não entra em exercicio senão sob a acção da vontade; o homem não falla senão quando quer fallar.

«Segunda differença. Não podemos ver de mais ou de menos, segundo o nosso desejo; não podemos ouvir de menos ou de mais, senão subtrahindo-nos parcialmente á acção das causas, interpondo um obstaculo, correndo um véo entre nós e o mundo exterior.

«Não succede o mesmo com a voz: podemos fallar com mais ou menos força, mais ou menos depressa; regulamos as operações da voz, como operações voluntarias do individuo.

«Resulta d'isto uma consequencia natural; é que não se póde aprender a ter vista ou a ter ouvido (fallo da operação material), e que por consequencia não ha uma arte para o acto de ver e para o acto de ouvir, emquanto que se póde aprender a fallar, pois que a palavra é susceptivel de modificações resultantes da vontade.»

Digitized by Google

No som da voz ha a notar dois valores distinctos: — valor de *qualidade* e valor de *quantidade*.

O *valor de qualidade* consiste na maior ou menor elevação do som: grave, medio, agudo, etc.

O *valor de quantidade* representa a duração do som, o tempo despendido na emissão: subita, prolongada, etc.

Collocação da voz. — Saber conduzir uma voz bem collocada deverá ser o fito unico de quem quer obter uma dicção boa e natural. Nenhum esforço se deve poupar para conseguir esse fim, pois que a collocação da voz é um ponto de importancia capital.

E' de uso classificar a voz, segundo a sua collocação, em voz da *cabeça*, do *nariz*, da *garganta* e do *peito*.

Ponhamos de parte a voz do *nariz* e da *garganta*, que só dá sons falsos, postiços, pedantes, e inaproveitaveis na dicção.

Restam-nos a voz do *peito* e a voz da *cabeça*, sendo esta a menos empregada.

Voz do peito. — E' a voz natural de cada um de nós. E' esta que dá á dicção a *sinceridade*, a *energia*, a *convicção* e a *seriedade*, sendo por isso empregada de preferencia. Sem voz do peito não ha expressão de sentimentos d'alma, que vém do coração, do intimo do individuo.

O som da voz do peito é o mais cheio, o mais arredondado, e fatiga menos o ouvido do que a voz da cabeça.

Nos casos mais sérios da vida, como nos mais vulgares, todo o homem, a cada momento, emprega a voz do peito. Corre-se atraz de um amigo na rua, alcança-se: falla-se-lhe com voz do peito. [1]

---

[1] DUPONT-VERNON. *L'Art de bien dire.*

Digitized by Google

Recebe-se de chofre uma commoção violenta, soltamos uma exclamação rapida, — com voz do peito.

Qualquer que sáia do quarto de um doente, dirá ao medico, expressando interesse, cuidado ou compaixão: Então, doutor? — com voz do peito.

A distancia mesmo, se fallarmos n'uma casa, com as portas abertas, a uma pessoa que esteja no extremo d'essa casa, se não quizermos ser ouvidos por outra pessoa que esteja na casa visinha: — a voz é do peito.

E' necessario evitar que a voz se desconcerte fugindo do peito; a voz na leitura e na recitação tende a subir. Não se deve desprezar nenhum dos recursos, que temos em nós, para a fazer descer ao peito, d'onde não deve sahir senão quando nos convenha.

Esta fugida de voz para a cabeça dá-se a cada momento: — dois homens, rodeados de gente n'uma sala, fallam em voz natural, voz do peito:—um d'elles, se fôr interpellado por outro de longe, responde com uma voz ficticia, da garganta ou da cabeça. E' para isto que se deve estar prevenido, não desprezando nunca a *observação*.

Note-se uma coisa que vêmos a miudo: a maior parte dos leitores ou oradores empregam duas vozes.

Em certo logar do discurso, a voz é natural e boa, porque é seguida á inspiração; mas em outros logares contrahe-se, é estrangulada e má.

E' porque a arte de conduzir a voz confunde-se muito com a arte de respirar a proposito. E' necessario respirar de novo, antes que se acabe o ar recebido, nunca deixar exgotar o ar nos pulmões, já o dissémos; tomar sempre a respiração adiantadamente. E' a maneira de conseguir que a voz fique homogenea.

Se deixarmos que a respiração se exgote, seremos forçados a fazer nova provisão de ar exterior; nas phrases de movimento rapido e precipitado, nos trechos violentos, teremos

Digitized by Google

de respirar a intervallos muito curtos, e cahiremos então n'um grandissimo defeito — o *soluço*, o arquejar violento que destroe toda a illusão. Em logar de fazer vêr ao publico um personagem afflicto, mostrar-lhe-hemos um trabalhador fatigado.

Não deixaremos de insistir e de nos preoccuparmos com esta grave questão da *collocação da voz*, a mais importante da arte de dizer.

No registo da voz do peito, tratará cada um de achar em si mesmo, de adquirir, de conquistar o maior numero de notas ou cordas de voz bem distinctas, que em nada participem da voz da garganta, do nariz ou da cabeça. Isto consegue-se á força de exercicios, que são faceis.

Cada um póde verificar se a voz é do peito ou da cabeça, fallando brandamente em voz natural e pondo a mão sobre o peito, a fim de certificar-se se a voz d'alli vem.

Estabelecida bem a differença, deveremos: 1.° subir e descer uma escala ou gamma, dando primeiramente muito som a cada nota, e respirando muito entre cada uma; — 2.° tomar todo o cuidado em não *prolongar o som*, desde que se exgote a respiração, aliás só conseguiremos a prolongação do som por meio de uma contracção da garganta, que se deve em absoluto evitar.

Por meio d'este exercicio, fatigante mas efficaz, chegaremos, pouco a pouco, a dar á nossa voz do peito toda a extenção e toda a sonoridade desejada.

A voz da cabeça. — Fatiga muito, sobretudo no theatro ou n'uma grande sala, por isso os artistas raras vezes a empregam isolada.

Com voz da cabeça não ha sentimento profundo; é quasi sempre falsa.

Todavia, não podemos pôl-a totalmente de parte; corresponde a certos coloridos de sentimento, que será util estudar.

Na natureza, na vida real, emprega-se muitas vezes para expressar cousas ligeiras, superficiaes, sentimentos postiços:

Digitized by Google

a ironia, a zombaria, e muitas vezes tambem (o que está pouco estudado) a mentira.

Uma creança que mente, falla quasi sempre com a voz da cabeça. Mesmo que queira assumir um ar serio, sentir-se-ha o esforço da falsidade. Entenda-se bem que nada ha absoluto n'esta observação; todavia é certo que a voz muda geralmente desde que a palavra perde a sinceridade.

No theatro tem-se pensado pouco ou nada n'esta observação, e d'ahi resulta que os papeis de traidor, por exemplo, embora exprimam sentimentos os mais complexos, sendo representados uniformemente em voz cavernosa, perdem muito do seu interesse e ficam falsos perante a natureza. Constitue um erro grave esta uniformidade monotona, que os artistas experimentados se empenham em evitar.

Tartufo e Yago não poderíam nunca ser representados em uma só corda de voz. A mistura de voz de peito e do voz da cabeça é indispensavel, sempre que haja muita variedade de sentimentos a exprimir na dicção.

A voz é uma acção, que depende exclusivamente da representação. O talento do artista dramatico pode variar até ao infinito a maneira de fallar dos personagens que interpreta, educando a voz para a comedia, para o drama, para a tragedia, consoante a individualidade do personagem e a situação em que este se encontra, mas evitando sempre a falsidade e a monotonia.

Emissão da voz. — E' a força com que a voz é expellida, desde o fallar em segredo até o gritar [1].

Calculamos a emissão da voz, tendo em vista o assumpto, a

---

[1] Convém que o professor explique summariamente, n'este ponto, a theoria acustica das ondas sonóras no espaço, e o limite do ouvido humano.

Digitized by Google

distancia a que pretendemos fazer-nos ouvir, a categoria da pessoa a quem fallamos, a individualidade do personagem que queremos reproduzir, etc. As pessoas bem educadas fallam mais baixo; os rusticos alteiam a voz; as creanças fallam rapido, estouvadamente; os velhos pausadamente, etc.; isto, porém, *sem nunca ir além das forças naturaes do recitador*.

Cada um deve bem assegurar-se de qual a emissão que lhe convém, para não forçar o seu orgão vocal, agradavel ou não. Eis um conselho de mestre do Dr. Luiz da Costa Pereira: O actor «deve exercitar-se em «fixar, elevando-a (se o carecer) uma «emissão de voz que se torne emissão natural (sua), a fim «de se fazer ouvir em todos os angulos do theatro, sem cons-«tranger a voz para as inflexões que traduzem estado sereno «da alma; sendo assim, tambem as cordas mais baixas da «entoação podem produzir sons ainda perfeitamente distinctos, «como é indispensavel.»

Convém não engrossar a voz, nem pretender alteal-a, porque, gritando ou tomando um som de falsete, ninguem póde ser senhor das suas inflexões. Se a voz tem defeito, esse defeito ficará então mais sensivel, do que dando-se á voz sómente a extensão natural que ella tem.

O Dr. Luiz da Costa conta que uma vez dissera, no ensaio, a Manuela Rey: «Falle mais alto.» Ella respondeu: «Vou estragar tudo.» E tinha razão. A grande artista possuia o dom de saber ouvir-se, e sabia que, alterando a sua *emissão* de voz, perderia a naturalidade da inflexão.

Não devemos tambem abusar, a ponto de fallar tão baixo, que a voz não se ouça além de uma curta distancia, ou que o recitador pareça um asthmatico. Nada é tão frio, na tribuna, no theatro, ou mesmo na vida intima, como o fallar muito baixo; nada ha que incommode tanta a attenção do espectador, como uma voz em demasia delgada e debil. Nada ha tambem mais desagradavel do que uma voz gritada ou esganiçada.

Digitized by Google

N'uma grande sala, no theatro ou ao ar livre, é intuitivo que será necessaria uma emissão mais forte do que n'um pequeno recinto.

A *emissão média*, mesmo no theatro, é sempre a mais conveniente, do mesmo modo que a *entoação*. A emissão média não faz resoar as palavras, mas faz sentir os pensamentos.

Rarissimas situações, na tribuna ou no theatro, exigem que a voz seja obrigada a *estoirar;* mesmo nas paixões mais violentas, a voz entrecortada, *do peito,* bem sentida, tem grande superioridade sobre os gritos e as bravas expansões. Lá estão os recursos do jogo physionomico para supprimirem todos os excessos dos gritos.

A simplicidade commove muito mais do que o arrebatamento. Não se confunda, porém, uma dicção *simples* com uma dicção *fria*. Muitas vezes a dicção é *fria* para não ser simples.

Quando as paixões o exigem, e chegam ao maximo do *calor*, muitas vezes a dicção forte é a mais verdadeira, mas nem sempre tal succede em absoluto.

Deve-se cuidar, acima de tudo, de fallar *naturalmente*, dentro dos recursos vocaes de cada um: — *gritar*, nunca.

Os gritos soltados com esforço constituem sempre *um grave defeito.*

Esse esforço dá-se a conhecer sempre que o recitador não mede bem os recursos do seu organismo vocal: é querer ir além do que póde.

No theatro, *quem mais grita, menos razão tem.* E' a inversão do adagio que todos os dias vemos demonstrada.

Quantas vezes um actor perde um effeito final de uma scena por querer *levantal-o* demasiadamente, ao passo que uma expressão tranquilla, cheia de nobreza e de dignidade, calaria muito mais no animo do espectador.

Uma só palavra, pronunciada com magestade imponente, causará quasi sempre maior impressão do que um longo arrazoado cheio de vehemencia e de arrebatamentos.

Digitized by Google

Nunca fará bom effeito um arrebatamento ficticio, que esteja em contradicção com a intenção do auctor e com a situação do personagem, as quaes o recitador terá em conta para regular a *emissão* da sua voz.

Entoação. — E' o grau de elevação ou abaixamento da voz, a que vulgarmente se chama *tom* musical da voz.

Achamos a entoação conveniente, harmonisando-a com o assumpto, com a situação e tendo em vista a *emissão*.

Existe na dicção, como na musica, uma especie de escala de tons, que auxilia a palavra e vae em soccorro do espirito n'aquillo que se quer dizer.

Andam muitas vezes confundidas as duas designações — *entoação* e *inflexão*. *Entoação* é o diapasão, a nota em que se diz uma phrase; — *inflexão* é a modulação, a musica da palavra fallada. São absolutamente independentes uma da outra: a inflexão póde variar dentro da mesma entoação, e vice-versa.

E' de uso classificar a entoação da voz em trez grupos: voz *aguda*, voz *média*, e voz *grave* ou *cava*. Esta divisão é conforme a natureza. Estes tres registos servem para tudo e em tudo.

Emprega-se quasi constantemente o registo *médio*, e só accidentalmente nos servimos do agudo ou do grave.

O registo médio da entoação é o que melhor se casa com a *voz do peito*.

«O primeiro preceito da arte da leitura, disse Legouvé, é a supremacia estabelecida para a entoação *média*. As cordas altas são muito mais frageis, mais delicadas: se nos servirmos muito d'ellas, se martellarmos muito essas cordas, gastar-se-hão, desafinar-se-hão, tornar-se-hão falhadas, o piano dará sons falsos, todo o orgão ficará alterado. Por vezes, este mesmo abuso das notas altas influirá até sobre o pensamento do ora-

Digitized by Google

dor. O advogado Berryer perdeu um dia uma causa excellente, porque tinha começado a defeza em um tom muito alto, sem dar por isso, contava elle. A fadiga da larynge passou bem depressa ás fontes; das fontes communicou-se ao cerebro; a intelligencia forçou-se, porque o organismo estava muito forçado, o pensamento embrulhou-se, e Berryer perdeu uma parte da lucidez das faculdades intellectuaes, por não ter pensado em descer das alturas onde a sua voz se tinha guindado ao começar. O abuso das notas baixas e graves não é menos enfadonho.»

Na leitura convém sempre começar a dicção com *entoação* bem clara e firme. No theatro, o actor que começar a recitação do seu papel n'uma entoação muito abaixo da média, obriga o auditorio a esforçar-se para o ouvir, e está muito arriscado a não agradar.

E' preciso observar cuidadosamente que, na natureza, o mesmo individuo para cada genero de idéas usa de um *tom de voz* (entoação) differente: — o pensamento influe na entoação e deve estar em accordo com ella.

São cambiantes e meias côres, que o artista tem de examinar, reter, e empregar convenientemente.

Por isso importa que cada um estude bem e se torne senhor dos seus tres registos de voz: *aguda, média* e *grave*, por meio de exercicios continuados,

No registo *médio*, sobretudo, trataremos de achar em nós mesmos, de adquirir, de fixar o maior numero possivel de notas: — as notas altas servir-nos-hão no discurso para a dialectica, para a parte da demonstração; as notas graves e profundas para os trechos do sentimento, para a paixão.

Quanto mais funda raiz o sentimento tiver no fundo da alma, mais profunda deverá ser a entoação da voz, que tiver de o reproduzir.

Poderão os gestos ser excessivamente afflictos, os olhos derramar lagrimas verdadeiras: a commoção não se communicará

Digitized by Google

se a voz não partir tambem das profundidades do nosso ser. Embora muito commovido o recitador, se a sua voz fôr *aguda* ou *esganiçada*, o auditorio ficará frio; arriscar-se-ha a provocar o riso.

Muitos oradores e actores, que possuem voz sonóra e forte pulmão, elevam constantemente a voz com violencia, perdendo assim o grande merito de dar a expressão da verdade relativa nas *entoações*, que é tão necessaria para a intelligencia dos pensamentos e justeza das *inflexões*.

Observa Spencer que «a acção é tanto mais graciosa, quanto menor fôr o dispendio de força empregada para a realisar» [1].

Houve no theatro actores (refiro-me a tempos distantes), que, no drama on na tragedia, adoptaram uma entoação gritada, que empregavam a torto e a direito. Chegavam a produzir escalas de sons, fugas musicaes ridiculas, especie de convulsões, que muitos espectadores de mau gosto tomavam por *fogo d'alma*. Estes actores, no fim de longas fallas, obrigados pela fadiga e exgotamento de forças, cahiam em uma *entoação* abaixo da sua média natural, n'uma extincção de voz, que déra tudo quanto podia dar de vehemencia disparatada.

Chegava-se a pensar que o publico os applaudia por compaixão e terror do perigo, como no circo se grita — *basta!* — a um acrobata em risco de vida imminente.

Estes actores, levados por um tal methodo defeituoso, acabavam por tornar-se detestaveis, e quantas vezes talvez victimas de lesões cardiacas e da tisica por esfalfamento.

Todavia, na vida real, estes mesmos usavam de uma *entoação* média agradavel, bem calculada e assás natural.

Alegravam, commoviam, despertavam interesse com a sua conversação: — possuiam o bom machinismo, não sabiam utilisa-lo no seu mister.

---

[1] *Essais d'esthétique.* Trad. franc. Paris, 1877. Tom. I. pag. 263.

Digitized by Google

— O grito deve ter sido a voz primittiva de todos os animaes.Os naturalistas observaram que cada animal tem um grito particular, inherente á sua especie, e que em todos, até mesmo nos sibilantes, o timbre d'esse grito tem a sua raiz na voz *a*. O grito primittivo da voz humana soffreu transformações, devidas ás influencias, ás necessidades de uma vida complicada, á qual os orgãos vocaes tiveram que se amoldar, perdendo forçosamente algum tanto das qualidades primittivas e naturaes. O grito humano tem o timbre modificado, desde que se operou a sua transformação em voz civilisada e moldavel. O grito é proprio do homem selvagem unicamente; o homem civilisado não fórça a entoação da voz, calcula a força do seu organismo, e mantém-se no limite d'essa força.

O actor ou orador que grita, julgando prender assim a attenção do publico, engana-se redondamente. Quando menos se grita, é justamente quando mais attento se torna o auditorio. Ordinariamente os momentos de grande silencio geral, em uma sala de espectaculo, são aquelles em que o actor falla mais baixo por exigencia da situação, ou quando aquelles que sabem *dizer* com a physionomia, em silencio, *fallam* com simples movimentos da expressão, do olhar, do gesto.

O sublime da arte é fazer fallar o silencio. O actor vulgar abusa do excesso na voz e no gesto: o artista superior representa com a physionomia.

Variar a entoação musical da voz é uma lei da boa dicção. Consiste em recorrer, ora a uma, ora a outra nota do orgão vocal.

As regras para estas mudanças de entoação não são absolutas.

Quando um desenvolvimento de voz está exgotado, e vamos encetar um outro, devemos modificar a entoação, quer seja descendo-a, se passamos do raciocinio á paixão; quer seja elevando-a, no caso inverso.

Mas, além d'estas variações de entoação no começo de novo

Digitized by Google

periodo, teremos tambem que preoccupar-nos das phrases incidentes, nas quaes se deve sempre variar a *entoação*.

Sabemos todos o que são, grammaticalmente, phrases incidentes, — as que cortam o fio do discurso, para explicar, restringir ou completar o sentido.

Para os olhos do leitor, indica-se a phrase incidente collocando-a entre virgulas; para os ouvidos do auditorio deve ella ser indicada não só por pausa de respiração, como por uma mudança de entoação. [1] Exemplo:

—Frei João de Portugal, *que é o prior de Bemfica e tambem vigario do Sacramento, sabes*, chegou, haverá duas horas, e cá está; é quem te ha de lançar o habito, a ti e a Dona... a minha irmã.

(GARRETT. — *Frei Luiz de Souza.)*

Adoptemos uma entoação, á nossa escolha, para a phrase principal: deveremos modificar essa entoação, cada vez que a phrase fôr interrompida, e retomaremos a entoação primitiva cada vez que a phrase principal fôr continuada.

Muitás vezes, como no exemplo acima, dentro das proprias idéas incidentes existem outras encravadas n'estas, e até muitas seguidamente umas ás outras, como nas primeiras estancias dos *Lusiadas* de Camões, por exemplo [2].

A regra acima apontada, sendo sempre bem observada, bastará para dar á dicção uma grande variedade, e quebrar a monotonia.

A entoação, para a prase incidente, tanto póde ser a *baixa* como a *media*, como a *alta;* depende da entoação que o bom gosto do recitador tiver adoptado para a phrase principal. Se

---

[1] Adeante encontraremos este assumpto mais desenvolvido, ao tratar do *colorido da phrase, inflexões* e *palavras de valor*.

[2] Não só orações, como partes ou pedaços de oração: por isso dizemos *idéas incidentes*, verdadeiros parenthesis enxertados na idéa principal ou nas secundarias.

Digitized by Google

a entoação adoptada para esta fôr a *média*, a da incidente será a alta ou a baixa, ou vice-versa.

Não podemos estabelecer regras ou indicações precisas para este ponto. É uma questão de gosto artistico no colorido, uma escolha de tons de côr.

Ainda temos a notar que, se em uma phrase de caracter interrogativo, na qual a voz é naturalmente impellida para uma nota final aguda, — se n'esta phrase houver encravada uma incidente, mais vantajoso se torna ainda o abaixamento da entoação na incidente, para n'ella se encontrar um ponto de apoio nas notas graves, que virá auxiliar e reforçar a entoação da interrogação.

A voz, geralmente, tem muito tendencia para subir de entoação quando expressa sentimento. Não se deve desprezar nada do que póssa fazel-a descer á entoação *média*.

Para este effeito, convém não se recomeçar a phrase seguinte na mesma *entoação* em que terminou a precedente, evitando assim a monotonia. Não tendo em vista este preceito, a voz que, em geral, tende sempre para subir no decurso da dicção, achar-se-ha muitas vezes uma oitava, ou mais, acima da *entoação* média ordinaria.

Digitized by Google

V

A Pronunciação

A boa pronunciação *(orthophonia)* trata de representar com harmonia e correcção a palavra fallada.

«Se a escripta é o corpo visivel da linguagem, a *pronunciação* é a alma.» — (CH. NODIER).

A pronunciação deve ser firme sem ser pesada, — nobre sem frieza, — sonóra sem forçar a voz, — facil sem trivialidade.

E' preciso um cuidado extremo em fugir da pronunciação affectada. Tudo que é affectação, é contrario ao simples e ao natural.

De todos os defeitos, a affectação é o mais facil de adquirir, e prejudica altamente a expressão do sentimento.

Não devemos esquecer que tudo que é excesso redunda em *affectação.*

Para a pronunciação ser clara, é necessario:

1.° *Articular* bem todas as syllabas;

2.° Saber *sustentar* as demóras nos accentos, e *suspender* a voz nas consoantes finaes de syllaba ou de palavra.

A boa pronunciação, parecendo cousa facillima de adquirir, offerece grandes difficuldades. Todos imaginamos que, pelo facto de sabermos fallar, sabemos pronunciar; é um engano. A

Digitized by Google

pronuncia usual é eivada de erros, de faltas, de alterações da palavra, a que se não exime nem mesmo o mais intelligente e illustrado.

E' necessario uma tenacidade a toda a prova para se chegar a corrigir uma pronunciação viciosa, sobretudo quando ella provém de vicio patrio. São muitos annos de prática diaria, que se oppõem a que o ouvido se desacostume de habitos constantes, contrahidos desde a infancia: não é cousa que se possa dominar e vencer em um dia. Mas querer é poder.

Pronunciação e *prosodia* parece-nos serem termos que andam confundidos: a *pronunciação* refere-se á parte mechanica da producção da palavra; — *prosodia* dá-nos idéa da parte scientifica, grammaticalmente correcta pelas regras que dirigem a accentuação das syllabas.

Ignoramos hoje, em grande parte, a *pronunciação* de certas linguas mortas, como o grego antigo e o latim; conhecemos, porém, a *prosodia* d'essas linguas pelas regras que nos deixaram, nos seus tratados, os grammaticos d'esse tempo, e principalmente pelas obras dos poetas.

Está geralmente admittido que pronunciar com pureza é submetter-se cada um ao uso mais seguido, não tendo em conta a opinião pessoal. O uso é a lei, n'este assumpto, a mais forte de todas as regras estabelecidas.

No que diz respeito á pronunciação, teremos que inverter a nossa maxima e aconselhar: — *Imitar sempre, crear nunca.* Deixarmo-nos ir na onda com o maior numero é o mais acertado, embora não o mais racional.

Na questão da pronunciação, muitas vezes se agrada justamente quando se despréza a regra; todavia será preferivel, sempre que possa ser, harmonisar a regra com o uso. Mas que uso?

Reputando-se, convencionalmente, a capital de um paiz a terra onde existe mais requintada a civilisação, parece que deverá ser o uso da pronunciação commum d'essa localidade

Digitized by Google

o que se adopte na dicção artistica, todavia sem os exageros locaes que ha em toda a parte.

Em Portugal seguiremos, pois, a pronunciação usada em Lisboa, que suppômos ser (muito embora o não seja) a mais correcta do idioma portuguez, á parte certas aberrações, que deturpam a grammatica e o caracter de pureza da lingua. Ora, se o idioma de um povo é uma convenção morphologica, claro está que ha de ser convencional a maneira de pronunciar as palavras que esse povo convencionou adoptar para significar tal ou tal objecto.

Mais vale algumas vezes pronunciar contra as regras, do que ficar ridiculo ou pretencioso respeitando-as [1].

A pronuncia em certas provincias differe muito da de outras: o clima ou condições locaes, que nos não cabe explicar, fazem com que os labios ou a garganta tomem parte mais ou menos activa na acção da palavra. Chega a dar-se o phenomeno da substituição de uma vogal por outra, como succede no archipelago da Madeira, no Alemtejo, no Algarve, etc.

Na linguagem popular encontramos anomalias similhantes em cada localidade; os vendedores de jornaes em Lisboa apregôam as *Novidédes*, e o *Dié*, prolongando muito este *é* final.

Estabeleçamos, pois, como verdadeira regra o uso mais geral da classe erudita, despretenciosa; fujamos dos apostolos implantadores de pretendidas novidades e reformas: as

---

[1] Lembra-nos, a proposito, a pronunciação das palavras:

Chrysantêmo por *chrysântemo*. *Telephóne* por *teléphono*. *Apotheóse* por *apothéose*. *Múmia* por *mumía*. *Psyxê* (Psichê) por *Psikê*, etc.

A influencia do francezismo faz com que seja alterada a prosodia grega ou latina de certas palavras, pelo facto d'ellas terem entrado no idioma fazendo escala primeiro pela França, d'onde nos vém nos livros e na linguagem fallada. A technologia de muitas artes e bellas-artes está n'este caso. Diz-se *farandóle* á franceza, em vez de *farândola*, termo da mesma origem que *girândola*, etc.

Digitized by Google

suas opiniões devoram-se mutuamente como os grillos da anecdota popular. Não queirâmos metter-nos a Messias redemptores; correremos o risco de ser crucificados. [1]

Vem a proposito citar Molière, que em uma das suas peças aconselha, por intermedio de uma das personagens, que a verdadeira regra na linguagem é imitar o maior numero, para conseguir agradar.

«Toujours au plus grand nombre on doit s'accommoder,
Et jamais il ne faut se faire regarder :
L'un et l'autre excès choque, et tout homme bien sage
Doit faire des habits ainsi que du langage,
N'y rien trop affecter, et, sans empressement,
Suivre ce que l'usage y fait de changement.
.....
Mais, je tiens qu'il est mal, sur quoi que l'on se fonde,
De fuir obstinèment ce que suit tout le monde,
Et qu'il vaut mieux souffrir d'être au nombre des fous,
Que du sage parti se voir seul contre tous.»

(L'École des maris. Acto I, sc. 1.ª).

A pronunciação dos oradores instruidos poderá servir-nos de lição muitas vezes; o theatro, salvo bastantes excepções, nem sempre será n'este ponto a melhor das escolas.

Em todos os tempos houve, e haverá sempre, duvidas sobre a prosodia de certas palavras; não existindo outro meio, consultem-se os diccionarios da especialidade. Temos, entre

---

[1] Veja-se a pronunciação da palavra *quaderno*, que significa peça de quatro folhas. Toda a gente diz e escreve *caderno*; todavia esses mesmos escrevem *quaternario*, que pronunciam *cuaternario*. Onde está a razão? Onde a logica?

Ainda no seculo XVI, em Portugal se chamava *duerno, terno, quaterno, quinterno*, á reunião de duas, tres, quatro ou cinco folhas de papel ou de pergaminho. Assim se lê no registo final de muitos livros impressos.

Digitized by Google

outros, os de João de Deus, Adolpho Coelho, Caldas Aulete e Candido de Figueiredo, cuja competencia não tem sido contestada.

Não esqueçâmos que uma poderosa inimiga da boa pronunciação é a vulgaridade.

Uma das regras absolutas da *prosodia* e, como tal, da boa orthophonia é o respeito escrupuloso de accento tónico. Todas as palavras portuguezas possuem accento tónico bem apreciavel na pronunciação, excepto os pronomes definidos (*o*, *a*), certas preposições e conjuncções monosyllabicas, quando se apôiam na primeira syllaba da palavra seguinte, sendo n'este caso qualificadas de procliticas. [1]

Exemplos :

Palavras *de* amor.—Lettras *e* artes—Corpo *de* ouro.—*O* amo *e o* criado—*Se a* vida *e a* morte.

Na leitura do verso é mister ter em vista que, por licença poetica, o accento tónico é algumas vezes transferido de uma para outra syllaba, tornando esdruxulas palavras que são graves; graves, palavras que são agudas, ou vice-versa, como: *imbécil* por *imbecíl*, *académia* por *academía*; etc. D'esta liberdade encontrâmos exemplos em CAMÕES, taes como : [2]

—Que do gado de *Próteo* são cortadas.

(LUSIADAS, I, 19.)

---

[1] *Proclitico*, vocabulo derivado do grego, que significa *cair para deante*. Diz-se das syllabas cuja pronunciação se vae ligar com o accento da primeira syllaba da palavra seguinte.

[2] Estas e outras transposições de accentuação foram citadas pelo illustre philologo A. R. Gonçalves Vianna, no seu interessante livro *Orthographias portuguezas*, onde se encontram excellentes lições de correcta pronunciação.

Digitized by Google

— Nunca com *Semirâmis* gente tanta
Veio os campos Hydaspicos enchendo...
(Lusiad. I, 100.)

— Cercam toda a Arabia descoberta
Feliz, deixando a *Pétrea*, e a Deserta.
(Lusiad. IV, 63)

— O grão poder de *Dário* estrue e rende.
(Lusiad. X, 21.)

— Vereis como *Annibál* escarnecia.
(Lusiad. X, 153.)

Nóte-se que, em outras passagens do poema, o auctor deu ás mesmas palavras a sua accentuação regular, escrevendo: *Protêo, Darío,* porque assim lhe conveio para a estructura do verso.

Havendo incerteza em algumas phrases sobre a collocação do accento tónico na penultima ou na antepenultima syllabas, aconselhava Castilho que, sendo menor o numero das palavras *esdruxulas* em portuguez, seria preferivel, em caso de duvida, optar pela penultima, visto serem *graves* no maior numero as palavras da nossa lingua.

E' tambem preferivel, na opinião de Castilho, a pronunciação que não possa occasionar ambiguidades na interpretação do sentido. Assim, por exemplo: na palavra *consciencia* fazer soar ou não o *s*. E' certo que se diz *sciencia* (ciencia) no fallar corrente; mas supponhamos esta phrase:—*O homem fallou* com sciencia *e* consciencia *do que dizia.*

Se pronunciarmos do mesmo modo, *com ciencia* e *conciencia*, ficará a interpretação ambigua, parecendo haver repetição da mesma palavra. Fazendo soar o *s* em *consciencia*, deixará de existir a ambiguidade.

Ha pessoas eruditas, que levam o escrupulo de articulação ao ponto de pronunciarem *escena* (scena), etc. Este é um caso isolado que por si só não faz lei; preferiremos seguir o uso do maior numero.

Digitized by Google

E' uso geral dizer *conscio* e não *concio*; n'este caso a pronunciação do *s* indica a etymologia latina, o verbo *scio* (sei), que é de uso nas aulas pronunciar-se fazendo sentir o primeiro *s*.

Defeitos de pronunciação. —Vamos tentar a apresentação de uma lista dos mais vulgares defeitos de pronunciação, e tambem certos meios propostos para os attenuar ou corrigir.

1.° — *Nasalação constante* ou *accidental*.—Quem tiver lido attentamente o que deixámos escripto no capitulo relativo á *voz*, terá comprehendido o mechanismo e acção do véo palatino, regulador dos sons nasaes.

O *nasalado* involuntario é um defeito de phonalisação. Se a causa provém de uma fenda, que torna impossivel a obturação completa das fossas nasaes, o ar sonóro escapar-se-ha sempre, e o defeito será irremediavel.

Se provém apenas da fraqueza ou inacção dos musculos, póderá fazer-se desapparecer.

2.° — O modo de fallar *tátaro* (vulgò *tátibitate*) ou a troca de certas articulações. [1]

Consiste em substituir involuntariamente certas lettras, taes como: *c*, *j*, *k*, *q*, *r*, etc., por outras, muitas vezes por *T*, *D*, *N*, *X*, etc. Exemplos: *taminho*, *tára*, por *caminho*, *cara*; —*madanão*, por *maganão*;—*ninha* por *linha*, etc. E' vicio infantil, que, acompanhando o individuo, talvez seja impossivel perder-se totalmente na edade adulta.

3.° — O fallar *cioso* ou *cicioso*. Faz com que o *s*, *z*, *x*, se-

[1] A que os francezes chamam *blésité*. Encontrámos nos diccionarios portuguezes o equivalente *tartamudo* e *cioso*, que não satisfazem. O vulgo, chamando-lhe *tatibitate* ou *tapitape*, dá a verdadeira idéa.

Digitized by Google

jam pronunciados como *Z* brando preso nos dentes. E' causado pela acção da lingua, que se estende mais do que deve, ultrapassando os dentes superiores ou encostando-se demais aos inferiores.

Corrige-se este defeito approximando os dentes inferiores dos superiores, deixando uma pequena fenda por onde a lingua não possa passar. Em seguida pronuncie-se a lettra *S*, batendo vigorosamente a extremidade da lingua de encontro á raiz dos incisivos superiores.

Apenas, á força de exercicio continuado, a articulação comece a ouvir-se perfeita, organisem-se exercicios de palavras, em que haja muitos *ss*, a fim de difficultar a pronunciação, taes como estes:

Se os seis sabios são susceptiveis.
Seguramente sereis satisfeitos.
Céus! Se Cecilia sabe, seus sentimentos serão sinceros.
Os assassinos, sobre seus seios, sugaram seu sangue sem cessar.

4.°—O *balbuciar*.—Consiste em hesitação na phonalisação e articulação das syllabas, tornando a pronunciação entrecortada e indistincta. «As balbuciações na dicção constituem um opprobrio artistico». [1]

Este vicio traz comsigo inevitavelmente a falta de vigor e de nitidez na articulação. Corrige-se fallando e lendo muitas vezes as mesmas phrases em voz bem alta e firme, martellando exageradamente cada syllaba. É questão de força de vontade.

Ha tambem quem aconselhe exercicios medidos pelo metrónomo.

5.°—A *precipitação*, ou o *embrulhar* as syllabas e as palavras.

As phrases sahem como que enroladas pela lingua precipitamente, encadeiam-se umas por entre as outras; cómem-se

[1] Dr. Luiz da Costa Pereira. *Rudimentos*. Pag. 59.

Digitized by Google

syllabas, devoram-se palavras, atabalhôa-se o sentido, confundem-se sons e articulações em um ruido surdo, impossivel de deslindar.

E' um habito detestavel e infelizmente vulgar, tanto na vida real como na tribuna e no theatro.

Parece que *fallam estrangeiro*, dizem ás vezes os que ouvem o ruido e não distinguem as palavras.

E, afinal, não chega a ser um defeito: é apenas um *vicio de articulação*, uma falta de cuidado, facillima de attenuar e de curar totalmente. Basta darem-se ao trabalho de *não ter pressa* e accentuarem convenientemente as syllabas; escutarem-se attentamente a si mesmos com perseverança.

Tambem ha quem aconselhe exercicios com o metrónomo, ao principio em andamento muito lento, que vá accelerando pouco a pouco; —recorra-se egualmente aos processos aconselhados contra a *balbuciação*.

Evite-se, custe o que custar, o *atabalhoar*, o pronunciar sem nitidez.

Póde-se conseguir discursar com extraordinaria rapidez; o caso está em articular bem, e, mesmo fallando rapidamente, dar o verdadeiro valor a cada syllaba e a cada palavra. E' uma questão de gymnastica dos orgãos vocaes, uma questão de habito.

Antes de escrever bem e depressa, é necessario cada um exercitar-se a escrever bem e devagar; antes de fallar bem e depressa, é necessario exercitar-se a fallar bem e pausadamente.

Uma vez perfeitamente familarisados com as regras da arte de dizer, inquietêmo-nos tanto com ellas, como nos inquietâmos com as regras de orthographia, quando temos aprendido orthographia. Por outras palavras, façamos com que a nossa dicção não revele estudo e esforço. A perfeição não agrada, se não occultar completamente o artificio e as difficuldades vencidas.

Digitized by Google

6.°—O *gaguejar*. A medicina admitte hoje dez variedades d'este defeito de pronunciação classificado como doença.

Se provém, desde a infancia, de um estado anormal dos nervos, só a medicina poderá tentar a cura.

Sendo proveniente de um excesso de timidez, especie de perturbação que paralysa os nervos motores da lingua, a voz do *gago* pára antes de certas articulações, córta e repete as syllabas.

Succede tambem que o systema nervoso se torna doente em certos individuos, em seguida a profundas commoções; esta doença momentanea traz comsigo o defeito de *gaguejar*. Não lhe acudindo a tempo, póde tomar proporções consideraveis.

A grande precipitação no dizer, que notâmos na maior parte das pessoas de temperamento nervoso, encontrâmo-la tambem n'aquelles a quem falta a ordem e methodo do raciocinio nas idéas; isso motiva tambem o *gaguejar*. Este gago quer fallar, antes de dar tempo a formar-se a reflexão. A palavra quer andar mais depressa que o pensamento; d'isto resulta a suspensão da falla, visto que o pensamento não se formulou com a rapidez bastante para fornecer assumpto á palavra.

Encontrâmos o mesmo phenomeno nas pessoas de entendimento curto e raciocinio difficil. Essas gaguejam porque a percepção e a concepção das ideias é morosa, querem fallar antes de saber o que hão de dizer. Tambem succede fallarem sem saber o que disseram.

Aconselham todos os professores sensatos, aos seus discipulos, que não imitem nunca o modo de fallar de um gago. Além do perigo de adquirirem esse defeito, que facilmente se adopta, é falta de caridade evidenciar um ridiculo que provém de uma enfermidade.

Um defeito incluido no *gaguejar* é o que consiste em substituir o *k* por uma aspiração forte, dizendo: *hasa* por *casa*, *hóllo* por *cóllo*, etc. Provém de uma inacção dos bordos da glotte (cordas vocaes), que é impossivel remediar.

Digitized by Google

7.º — *Defeitos da pronunciação do R.* Esta articulação é a que dá origem á maior variedade de vicios, por isso d'elles fazemos menção separadamente.

O *R* é articulação linguo-palatal: torna-se viciada logo que a pronunciem guttural. Ha duas especies de *R* guttural viciado.

a) Por substituição de *G*, defeito que póde ser classificado de *fallar tátaro (tatibitate)*. Diz-se: *madgaço, capguicho, gapaz, gapaguiga* (madraço, capricho, rapaz, rapariga), etc. Este defeito produz trocadilhos e cacophatos os mais ridiculos.

Chega a attingir o *R* final, fazendo que se diga: — *colhég, mulheg, esmoleg*, por colhér, mulher, esmoler.

Provém este defeito da má posição da lingua para iniciar a vibração. A ponta da lingua deve ser unida de encontro ao paladar (céo da bocca), para estar preparada a fazer vibrar o *R*, quer brando quer forte. «Os que adquirem o defeito de *tatarismo* retiram a lingua para baixo e collocam-a encostada aos dentes incisivos inferiores, o que faz com que a lingua se curve em arco subindo, tornando-se convexa em logar de concava, como devia ser: resulta d'isto que a lingua é obrigada, para articular *R*, a vibrar para o lado da base, quando devia vibrar para a extremidade».—(Dr. Colombat.)

b) — *R guttural* ou *gargarejado* (carregar no *R*, diz o vulgo). Consiste este defeito em deixar a lingua inerte, estendida na parte inferior da bocca: o ar, impellido dos pulmões com força, sahe violentamente, imprimindo á epiglotte um estremecimento similhante áquelle que se ouve quando tomâmos gargarejos. E' defeito vulgarissimo nos habitantes de Lisboa e do Porto, mesmo nos das superiores classes sociaes.

Qualquer d'estes defeitos se attenúa e corrige facilmente por meio de um exercicio gymnastico de articulação. Basta, para isso, observar attentamente e comprehender bem o mechanismo da verdadeira pronunciação do *R*.

Sendo o *R* articulação vibrante linguo-palatal, só a lingua e o paladar (céo da bocca) devem concorrer para produzil-a,

Digitized by Google

mais forte ou mais fraca, conforme o impulso da columna de ar sahida da glotte. A ponta da lingua encostará sem força ao céo da bocca, um pouco acima dos dentes incisivos superiores, de maneira que a lingua fique concava, e que a sua extremidade (como que esquecida) esteja livre e possa vibrar. A columna de ar, vindo com força da glotte, fará vibrar a ponta da lingua, como se fôra uma bandeira tremulando ao vento.

Isto mesmo disse Molière na peça *Le Bourgeois gentilhomme* (act. II, sc. 6.ª), explicando o bom mechanismo de articulação do *R*, que «se pronuncia levando a ponta da lingua até ao alto do paladar, de fórma que, sendo açoitada pelo ar expellido com força pela garganta, ella cêda e volte repetidas vezes ao mesmo ponto, em uma especie de tremor».

Talma empregava um methodo especial para corrigir o defeito do *R* guttural, que é este:

Em uma palavra, onde haja *T* seguido de *R* — *trapo*, por exemplo,—substitua-se o *R* por *D*. Ficará *tdapo*.

Recommende-se ao discipulo que exclua da mente a idéa da lettra *R*. Faça-se pronunciar separadamente, muitas vezes, *T*, *D*, fazendo sempre seguir estas lettras do resto da palavra d'este modo: *t...d...apo*.

Pouco a pouco, ir-se-ha ajuntando um *E* grave depois do *T*, formando uma nova palavra de tres syllabas: *te...dapo*.

Logo que o discipulo se tenha exercitado algum tempo d'este modo, pronunciará a palavra de um só impulso de voz, mas com certa lentidão: *tedapo*.

Successivamente irá pronunciando cada vez com mais velocidade, de tal modo que o *E*, que se juntou, desappareça naturalmente e se produza outra vez a palavra *tdapo*.

Proseguir-se-ha então na pronunciação da palavra, com maior rapidez de articulação, unindo intimamente o som do *T* com o *D*, e dando cada vez mais força á primeira lettra. Por este meio já o discipulo, insensivelmente, dará a quem o ouve a idéa da lettra *R*, resultante da união do *T* e *D*.

Digitized by Google

D'esta palavra passar-se-ha a outras, onde o R esteja em qualquer outra posição, tendo sempre o cuidado de o substituir por *td*, e repetindo o exercicio como acima.

Ha quem considere mais infallivel o processo que ensina M. Gravollet, da Comédie-Française, professor no Conservatorio de Paris[1]. Consiste em pronunciar lentamente, articulando bem, o seguinte exercicio:

(vibrante)
Ta, da, la, dla, dla, dla,— dra
Te, de, le, dle, dle, dle, — dre
Ti, di, li, dli, dli, dli, — dri
To, do, lo, dlo, dlo, dlo, — dro
Tu, du, lu, dlu, dlu, dlu,— dru

Repetir o mesmo exercio completo em nasaes:

Tan, dan, lan, dlan, dlan, dlan — dran.
Ten, den, len, etc.

Repetindo este exercicio, todos os dias, e mesmo muitas vezes ao dia, com perseverança consegue-se perder totalmente o defeito do *R* guttural.

Passar-se-ha depois algum tempo articulando com clareza phrases difficeis, propositalmente construidas, taes como:

O Borges relojoeiro ruminará roendo.
O tambor rufará rapido.
O remador amarrou rente o remo.
O doutor receitou remedios drasticos.
O livro raro traz taes trechos.

«Ruem por terra as emperradas portas
Das Eolias horrisonas masmorras,
Que d'um fero encontrão rugindo arromba
A caterva dos Euros.»

(Bocage.)

[1] *Déclamation. Ecole du mécanisme.* Paris, 1894.

Digitized by Google

Articulação.—É a distincta pronunciação das syllabas que constituem as palavras; é o gráo de explosão que recebem os sons pelo movimento subito e instantaneo das partes moveis do organismo vocal.

A articulação representa um papel importantissimo, unico, e que tudo póde nos actos da palavra.

Segundo a auctorisada opinião de Legouvé, é a *articulação*, e só a articulação, que póde dar: a clareza, a energia, a paixão, a vehemencia.

«E' tal o seu poder que chega a encobrir a fraqueza de uma voz debil, mesmo perante um grande auditorio. Tem havido actores de primeira ordem, quasi sem voz. Potier não tinha voz. Monvel, o famoso Monvel, não tinha voz, nem mesmo tinha dentes! E, todavia, não só não se perdia uma das suas palavras, mas nunca houve artista mais pathetico e mais empolgante. Porquê? Graças á articulação correcta.» [1]

Para bem articular, é preciso conhecer todos os verdadeiros sons das vozes, os valores das consoantes, as elisões, a *quantidade* das syllabas; collocar a accentuação no logar proprio, reforçar ou adoçar certas lettras.

A uncção ou doçura é o contorno da rigidez e da aspereza; é muito necessaria na boa articulação. É mister que as palavras sejam articuladas sem languidez, mas tambem sem aspereza.

Uma voz fraca, que articule precisa e distinctamente com a maxima nitidez, é preferivel a uma forte voz, mas que articule sem perfeição.

«Não conheço em dicção, diz Dupont-Vernon, senão uma «cousa que leva vantagem á voz; é a articulação. Com boa «articulação, ainda que com pouca voz, póde-se dizer primoro«samente. Sem articulação, mesmo com uma soberba voz, não «ha dicção que preste.» —(*Diseurs et comédiens,* pag. 20).

---

[1] E. Legouvé. *La lecture en famille.*

Digitized by Google

A articulação cuidadosa e perfeita dá á voz o avelludado e a energia necessarios para o encanto da boa dicção.

Conta-se a anecdota de um pessimo actor, que um dia, n'uma situação violenta, em que gritava desordenadamente, foi victima de uma subita extincção de voz e viu-se forçado a proseguir fallando em voz baixa durante o resto da peça, em que o sentimento redobrava de intensidade. Obrigado assim a articular cuidadosamente, foi muito mais verdadeiro e commovente, colhendo applausos que não conseguira até então.

«Não se póde fallar sem ter voz; mas a voz, só por si, é tão insufficiente para a dicção correcta, que ha leitores, oradores e actores, para quem a propria riqueza do orgão vocal é um inconveniente. N'estes, se não sabem articular, o som offusca a palavra; as vogaes apagam as consoantes. Fallam tão alto, fazem tal barulho lendo e fallando, que ninguem os entende.»

Nada se deve articular, sem ter sido concebido pelo espi- e sentido pelo coração. Muito embora a articulação pareça um acto banalmente mechanico, é certo que as faculdades da alma exercem, como em tudo, influencia para que esse acto mechanico seja conduzido á perfeição, de modo a despertar o agrado.

Comquanto a articulação seja nitida e preparada com cuidado, é necessario que a apparencia ou movimento exterior da physionomia não revéle contracção, ou qualquer indicio que denuncie ser a *articulação* forçada.

O primeiro estudo de quem pretende dizer com expressão deve ser o de uma articulação nitida, pura, isenta de toda a mácula, perturbação ou hesitação. E' este o primeiro trabalho que tem a fazer, anteriormente a todo e qualquer outro.

Não ha defeitos de articulação que, á força de trabalho e tenacidade no exercicio, não seja possivel corrigir. Estes defeitos prejudicam muito o calor e os rasgos de sentimentos na dicção: defeitos resultantes apenas da educação corri gem-se facilmente.

Digitized by Google

A falta de dentes, mesmo não apparente, é uma das causas da má articulação. Do mesmo modo a prejudicam a disposição anormal dos dentes e outros defeitos organicos, que á sciencia medica compete corrigir.

Verdadeira ou não, é tradicional a resolução tomada por S. Jeronymo, que fez limar os dentes para bem articular a lingua hebraica.

Os *exercicios* gymnasticos da articulação são reputados como unico meio para conseguir firmal-a. Não é de hoje esta opinião. E' bem conhecido o caso do orador grego Demosthenes ter conseguido corrigir a articulação defeituosa, fallando ao ar livre, em alta entoação, com pequenos seixos mettidos na bocca. Ultimamente, o professor francez Barria aconselha processo similhante, em que emprega um apparelho de caoutchouc *(pronunciator)* adaptavel ás gengivas [1]. A theoria d'estes processos resume-se no exercicio forçado de certos musculos, em que haja atrophia, entorpecimento ou inacção.

A' força de continuados exercicios, a larynge, a glotte, a lingua, os labios, musculos da face e outros orgãos, chegam a executar machinalmente os movimentos que lhes competem na producção da palavra, sem que o executante se demóre a pensar em tal.

Régnier, ensinando a gymnastica da articulação, explica-se d'este modo:

«Figuremo-nos em presença de um amigo a quem vamos communicar um segredo, em logar onde poderiamos ser ouvidos por outrem. Empregando a menor quantidade de som que seja possivel, fallando baixo, encarregâmos a articulação de conduzir as palavras aos seus olhos, antes mesmo que lhes cheguem aos ouvidos, porque o amigo está olhando para nós com a mesma attenção com que nos escuta. A articulação tem n'este caso duplo emprego: substitue o proprio som, e,

[1] *Méthode d'articulation parlée et chantée.* Paris, 1902.

Digitized by Google

n'este empenho, é forçada a desenhar nitidamente as palavras, a firmar-se fortemente em cada syllaba, para a fazer penetrar no ouvido de quem escuta. Eis o meio infallivel de corrigir todas as falhas e durezas da articulação. Submetta-se qualquer por algum tempo a este exercicio, e esta gymnastica amoldará e fortificará os musculos articulantes por modo tal, que elles se prestarão pela sua elasticidade a todos os movimentos do pensamento e a todas as difficuldades da dicção.»

O methodo de Regnier é o que empregam os professores que ensinam a *fallar* os surdos-mudos. O mestre *desenha* deante d'elles a palavra com os movimentos da bocca; não ha som, não ha voz, ha só articulação: o surdo *lê nos labios do mestre*. Qualquer, por este modo, póde ser o mestre de si mesmo, articulando deante de um espelho.

Nas articulações, alguns dos orgãos da falla são *activos*, outros são *passivos*: — *glotte*, *véo palatino*, *lingua* e *labios* são orgãos activos; — *abobada palatina* (céo da bocca) e *dentes* são orgãos passivos.

Estes ultimos servem como de *encôsto* onde os outros vém apoiar-se, ou de bigorna onde vão bater.

Esta explicação é a mais simples, a mais terra-a-terra que encontrâmos para fazer comprehender, a alumnos sem estudo preparatorio de sciencias, o que vâmos passar a expôr.

Em seguida irão algumas explicações relativas á phonalisação e articulação de cada uma das lettras do alphabeto, para intelligencia dos nossos exercicios práticos.

Tenha-se em conta que não ha em nós a estulta pretenção de organisar um compendio de prosodia; ha apenas o empenho de chamar a attenção para certas particularidades de observação pessoal, as quaes servirão de aviso e estimulo aos principiantes na arte de dizer. Não possuindo competencia philologica para sentenciar, limitâmo-nos a apontar o que considerâmos fóra de uso, a fim de ser evitado.

Digitized by Google

Se os estudiosos tiverem empenho em conhecer o que mais recentemente se tem adeantado no estudo da pronunciação particular de cada uma das regiões de Portugal, encontrarão a mais desenvolvida e completa lição no excellente livro do abalisado philologo Dr. José Leite de Vasconcellos, intitulado *Esquisse d'une dialectologie portugaise,* Paris, 1901.

E' opinião acceita na actual sciencia philologica, que não podemos considerar errado o modo de pronunciar rustico ou popular de cada provincia, pois que assiste aos habitantes d'essas localidades direito egual ao que teem os dos grandes centros de população para usarem a linguagem a que convencionalmente chamam culta.

Em todos os exercicios de articulação deve sempre haver o cuidado de não cahir no exagero. Durante os exercicios, a articulação deverá ser rigorosamente medida, cuidada, ouvida e observada, tendo em vista não faltar ao mais insignificante requesito.

Vozes e sua phonalisação.— Entendemos por *vogaes* ou *vozes* os sons emittidos da larynge, cujo principio é apenas produzido pelas vibrações, que o ar impellido dos pulmões faz experimentar nos bordos da glotte.

João de Deus define: «*voz*, o facto verbal independente dos beiços ou da lingua» [1].

A corrente de ar atravessa a pharynge para sahir, quer pela bocca quer pelas fossas nasaes: d'ahi vem a designação de vozes *puras* ou vozes *nasaladas*.

A voz tem um som essencialmente guttural, o qual soffre certas modificações, devidas ao aperto mais ou menos consideravel das paredes da garganta *(pharynge)* no momento da emissão do ar sonóro, e devidas tambem ás diversas posições

[1] Não nos parece que esta independencia seja absoluta: a posição dos labios e da lingua influem na phonalisação.

Digitized by Google

que tomam os orgãos productores da palavra *(glotte, lingua, labios,* etc.) durante a emissão.

As vozes podem alternativamente ser: *abertas, fechadas,* ou *graves (fortes* ou *fracas)*, segundo as condições da quantidade ou do tempo, de rythmo ou de entoação.

No seguinte quadro se comprehendem as 14 vozes, que ha na lingua portugueza: [1]

Vozes puras { abertas — *á, é, í, ó, u.* / fechadas — *â, ê, ô.* / grave — *e* final.

Vozes nasaladas — *ã, ẽ, im, õ, um.*

Vozes puras

As vozes puras abertas dão o nome ás lettras que as representam: á, é, i, ó, u.

As vozes fechadas são tres:— â, ê, ô (como em *câda, rêde, ôvo).* João de Deus inclue n'estas os ditongos, *êi, êu, ôi, ou.*

Voz grave verdadeiramente ha uma só: o *e* final de palavra e de algumas syllabas, taes como: *ferir, tenente, falle.*

Lettra muda (não voz) é *u*, muitas vezes, depois de *g* ou *q*. Exemplo: *guerra, quintal.*

---

[1] São mui variadas as classificações das vozes, que pódem ser estudadas nas obras dos nossos eruditos philologos. Uma d'essas classificações apresenta as vozes designando-as d'este modo:

3 hiantes fortes — *á, é, ó.*
5 normaes — *â, ê, ì, ô, û.*
1 frouxa — *e.*
5 nasaes — *ã, ẽ, im, õ, um.*

Digitized by Google

Apreciadas na audição as vozes puras, achâmos quanto á intensidade do som:

á — claro, franco e bem sonóro.
é — ainda mais sonóro.
ê — um pouco menos sonóro.
e — quasi cavo, pesado.
i — o mais agudo.
ó — bem sonóro, porém menos do que *á*.
ô — um pouco menos sonóro.
u — soturno, lugubre, cavo, o que dispende maior volume de ar, e portanto mais difficil de prolongar.

—Nos exercicios de gymnastica da voz deve dar-se toda a attenção á posição e movimento dos orgãos vocaes.

Quanto á posição dos labios, na phonalisação das vozes, notâmos o seguinte:

A — A bocca abre-se naturalmente no sentido da altura.

Digitized by Google

E — A bocca menos aberta; os labios retrahem-se um pouco.

I — Os cantos da bocca recuam o mais possivel.

Digitized by Google

O — Os labios abrem-se menos que para A, e estendem-se um pouco.

U — Os labios estendem-se, mas não demais; aliás sahiria o som de u francez.

Digitized by Google

Convém que os primeiros exercicios de phonalisação consistam em soltar da glotte a voz, emittida com brandura, no valor de uma nota rapida; repetir-se-ha depois cada uma das vogaes em tom médio, crescendo em quantidade de tempo, até se exgotar o ar contido nos pulmões.

Nunca devem ser phonalisadas as vozes como *aspiradas*, estalando. Em portuguez, a aspiração indicada pelo *h* não existe na pronunciação. Ha todavia quem tenha o defeito de aspirar as vozes no começo da palavra; é vicio facil de corrigir. Provém de se abrir demasiadamente a glotte, deixando sahir ar em quantidade desnecessaria.

Ha sempre difficuldade em pronunciar duas vozes immediatamente seguidas, porque a primeira exgóta quasi totalmente a provisão do ar inspirado. Essa difficuldade convém disfarça-la o mais possivel, para que se não denuncie a resistencia que necessitâmos empregar para articular phrases taes como:

E' hoje.— A alma afflicta.— A alfandega abriu uma outra ala.— Este espirito ou outro equivalente é ainda...

A difficuldade é tanto maior, quanto mais similhante é o som das vozes seguidas. Exemplos:— *á aza,— é essa,— e isto —ó homem,— o uso.*

A

Aberto ou fechado, deve sempre ser phonalisado com clareza. Evite-se a pronuncia provinciana do sul, que diz o *â* (fechado) aspero e rijo.

No Porto e nas provincias norte do paiz a pronuncia do *á* aberto é exagerada; a de Lisboa é mais dôce.

Dois *ââ* fechados, sôam na dicção, como um só *á* aberto (figura *crase*). Exemplo: *casa amarella*, que pronunciâmos: *—cázámarella.*

Digitized by Google

Diz-se na linguagem usual: — *iágora*, por *ia agora* — *todávida*, por *toda a vida*, etc.

O excesso de fugir a estes casos póde dar affectação; convém attenuar a aspereza do som, mas sem exagêro.

Não é euphonico articular meticulosamente phrases como: *Para â casa* — *De âmor*.

Batendo demasiado as vogaes, faz mau effeito; faremos elisão: *p'rá casa* ou *par'á casa* [1]. Ha ainda um meio termo, quasi impossivel de explicar, a não ser pelo ouvido, que é o recurso mais prático.

Outros exemplos o uso os fornecerá.

E' tão difficil a pronuncia dos dois *aa* seguidos, que em certas provincias do norte lhes intercalam *i* para attenuar o hiato. Exemplos: *Aialma* — *a alma*;— *aiagua*—*a agua*.

Não foi ainda sufficientemente estudado, em portuguez, o caso das ligações finaes das palavras, que se executam em umas, e é um erro desagradavel produzir em outras. [2]

E

O *é* aberto nunca deverá ser pronunciado como *ê* fechado: o som será bem limpido. Nas provincias do norte diz-se: — *Vêlho*, por *vélho*— *cancêlla* por *cancélla* — *fizêr* por *fizer*— *mulhêr* por *mulhér*.

No sul do paiz deturpa-se o som do *é* aberto, pospondo-lhe um i muito fraco, e dizendo-se: *caféi*, *caféis*, por *café*, *cafés*;—*péi*, *péis* por *pé*, *pés*;—*Joséi*, por *José*, etc.

O *ê* fechado, n'umas partes é affectado e doce; n'outras

---

[1] E' preciso muito cuidado em não fazer elisões arbitrariamente no verso, quando não são exigidas pela metrificação.

[2] O professor Gonçalves Vianna, no seu livro *Essai de phonétique*, trata este assumpto explicando-o proficientemente.

Digitized by Google

aspero e rude, soando quasi como *â* cavo. Convém guardar o meio termo.

No sul de Portugal e em algumas ilhas adjacentes, diz-se: *cabêça*, quasi como *cabâça*,—*pêga*, quasi como *pâga*.

Antes de *x* no prefixo *ex*, o *e* toma o som fechado bem accentuado, como em *êxemplo*, *êxhibir*, *êxpediente*. Alguns commettem o erro de lhe dar o som de *ê* antes de *s*, na syllaba inicial *es*, dizendo: *êspecial*, *êspecie*, *êspurio*, *êspionar*. N'estes casos o *e* tem som muito breve, quasi grave: são palavras de origem latina, que n'aquella lingua começavam por *s*; juntou-se-lhes a lettra *e* na escripta, mas não é sensivel na pronuncia. Leriamos do mesmo modo sem *e* as palavras: *special*, *specie*, *stulto*, *stimulo*, *spirito*, etc.

Não é euphonico, n'estes mesmos casos, affectar a pronunciação dizendo: *ispirito*, *ispecial*, *istulto*, *istimulo*.

A voz *e* grave deve soar firme no final das syllabas e das palavras, tendo o cuidado de arredondar bem o som. Na preposição *de*, que muita gente transforma por affectação em *di*, o *e* final deve ser de phonalisação rapida.

Como tal, ha propensão para elidir erradamente a voz *e* em meio de palavra. Ha tendencia para dizer: *aspro* em vez de *aspero*,—*sobrano* por *soberano*,—*prigo* por *perigo*,—*recrimento* em vez de *requerimento*. E' plebeismo que póde denotar inconsciencia.

As elisões poeticas são as unicas que podem exigir esta transformação da palavra.

Tambem ouvimos o *e* grave final, muitas vezes, mudado em *i*, antes de outra vogal. Exemplo: *Sempriamar* —por *sempre amar*; —*cumpriavisar* — por *cumpre avisar*.

Existe o *e* grave final tornado proclitico, com em: *nove horas*, que dizemos quasi —*novihoras*, sem que todavia se deva sentir o som *i* distincto.

E' detestavel a pronunciação aspera: *nov'oras*, usada nas provincias do norte.

Digitized by Google

O *e* grave final, na palavra *que*, transforma-se em *ê*, muitas vezes. Exemplo: *porquê?* — o *porquê* das cousas, — *para quê*, — *em quê*, — sem o *quê*, etc.

São casos accidentaes, que só o uso geral ensina.

O *e* átono grave, erradamente transformado em *â*, ouvimo-lo a cada momento: a *lista jâral da lotâria*, por exemplo.

I

E' talvez, das vozes a que mais se presta á affectação.

E' anti-usual dizer: *sinistro*, *ministro*, *dividir*, *Casimiro*, dando a todos os *ii* a mesma quantidade forte. Tambem não sôa bem *menistro*, *senistro*; ha um meio termo, que só o ouvido póde apreciar e assimilar.

Haja todo o cuidado em não affectar o som do *i*, como é usado na America do Sul, substituindo o *e* grave, dizendo: *di casa*, *di longe*, etc.

A conjuncção *e*, apesar da sua figura gráphica, sôa como *i*, mas *i* fraco; mesmo que sobre ella recáia valor de inflexão declamatoria, não convém nunca que tenha valor de quantidade longa e som forte.

Deve tambem haver todo o escrupulo em não fazer nasal o *i* que é apenas forte (mas puro) no começo de palavras que exprimem negação.

Exemplos:

Inremediavel — por *irremediavel*;
Inreprehensivel — por *irreprehensivel*;
Inredimivel — por *irredimivel*;
Inredempto — por *irredempto*, etc.

Etymologicamente este prefixo é *in*, mas o *n* desappareceu, e com elle o facto da *nasalação*. Caso identico succede com a vogal *o*, em *conrespondencia* por *correspondencia*.

Digitized by Google

O

Ó, ô, ou são tres vozes que se devem distinguir bem diversamente. Haja cuidado em não estender a phonolisação do ditongo *ou*, como no norte do reino, onde sôa quasi *áu*.

Dois *o o* breves tendem a unir-se em um *ó* longo, por cráse. Não é proprio de uma pronunciação correcta, dando em resultado dizer-se: *tôdódia*, e outros barbarismos.

A voz *a* breve, seguida de *o* breve, tambem ás vezes dá logar a insupportavel elisão, que faz dizer: *Deixó* por *deixa-o*; — *tomár'ózeu* por *tomára-os eu*.

Ou transformado em *ó* tambem é detestavel. Exemplo: *óvido* por *ouvido*; — *indo ó vindo*, por *indo ou vindo*.

Evitem-se, custe o que custar, estes plebeismos.

Ou ou *ô* transformado em *om* nasal é erro inconsciente e imperdoavel; cital-o-hemos ao tratar das vozes nasaladas.

U

Quanto á lettra *u*, têmo-la ultimamente ouvido pronunciar quasi á franceza. E' affectação ridicula, irrisoria e contraria á indole do nosso idioma.

Haja cuidado em não fazer soar a lettra *u* nas syllabas em que ella deve ser muda depois de *g* e *q*, como em *questão*, *Quintino*, *equivale*, etc.

Este caso dá-se unicamente por uso habitual ou costume local. E' facil de evitar.

Não é unicamente com *a* que *u* se pronuncia depois de *q* ou *g*; tambem soa muitas vezes antes de *e* ou *i*. Exemplos: *qualquer*, *qualidade*, *delinquente*, *iniquidade*, etc.

Digitized by Google

Vozes nasaladas

São as que dizemos «não como se tivessemos o nariz tapado, mas com ares d'isso». — (JOÃO DE DEUS.)

São fortes ou fracas, como: *louvarão, louváram, — tempo, faremos, tinta, capim, Roma, tom, tumba.*

As vozes nasaladas exigem cuidado muito especial na phonalisação.

«O estylo da lingua portugueza é nasalar a voz forte antes das articulações *m, n.*» Ha poucas excepções, e entre estas citaremos: *amâmos, fizemos, homem, comem, cóme, fóme, léme*, etc.

«As vozes nasaladas, *am, an, em, en, im, in, om, on, um, un* — dizem-se *puras* quando o *m* ou *n*, que as produz, pertence á syllaba em que ellas estão; — são chamadas *surdas* quando esse *m* ou *n* pertence á syllaba seguinte», tendo todavia influencia retroactiva [1].

Exemplos: *câma, mâna, ama, pena, tina*[2], *tona, puna, rumo*, etc.

Ha excepções que o uso ensina: *amo* lê-se nasalando, *amei* lê-se puramente, etc.

A voz nasal *am* é pronunciada exageradamente aberta no Porto e em outras terras do norte. Dizem: *tánto, quánto*, etc. E' facil de evitar.

Nasalar *am* e *an* exageradamente, affectando a pronunciação franceza, é de um pedantismo irritante.

E' erro crassissimo tornar nasaladas vozes que o não são. As vozes de som fechado correm risco de induzir em erro, por isso, entre o vulgo, é frequente ouvir-se dizer: *conrespondencia* por *correspondencia*; *bõa* por *boa.*

---

[1] DR. FREIRE DE MACEDO, *Grammatica portugueza.*

[2] JOÃO DE DEUS, *Guia pratico*, pag. 132, 144.

Digitized by Google

Na palavra *bõa* ha influencia do masculino *bom*.

Tambem é plebeismo inconsciente deixar de nasalar vozes que são nasaladas;—o povo das provincias do norte diz:

áma — por *ãma*;
cáma — por *cãma*;
ámam-nos — por *ãmam-nos*, etc.;
téma — por *tẽma*;
péna — por *pẽna*.

Não se troque *am* por *ão*, dizendo *tão bem* em vez de *tambem*; lembremo-nos de que ha as duas cousas, e erro será confundi-las.

Tambem denota ignorancia pronunciar *questã* em vez de *questão*, só pelo facto de ser substantivo feminino.

Em ou *en* confundido com *in* é plebeismo lisboeta condemnavel, porque ás vezes altera a significação da palavra. Exemplos: *entender* (comprehender) por *intender* (ter intendencia; *enformar* (metter em fôrma) por *informar* (dar informação).

Diz-se *immigrar* em vez de *emigrar*, que significa justamente o contrario.

Dá-se tambem o mesmo erro em sentido contrario, *em* por *im*; é necessario deslindar bem estes sons.

A voz nasal *um* é mal pronunciada quando a fazem exageradamente nasal. Basta vêr se o *m* ou *n* que a seguem pertencem á syllaba em que está a vogal *u*, ou se á syllaba seguinte. Exemplo: *hu-mido, su-mido*.

N'estas syllabas sente-se a influencia nasal retroactiva do *m*, mas a nasalação não é bem completa.

Digitized by Google

Ditongos

Contâmos em portuguez 17 ditongos; 11 puros e 6 nasalados:

ae, ai — pae, cae, raio.
au — nau, pau.
éi — painéis; — *ei* — feira.
éo — céo.
eu — seu.
io, iu — assobio, fugiu.
oi, óe — comboio, heroe.
ôi — pois, foi.
ou — mouro.
ui — fui, ruivo.
ua — agua, quasi, guarda, guarida.
ãe — mãe.
ão (forte) — cão, leão; — *ão* (fraco) — órgão, ourégãos.
õe — põe, põem.
uan — quando.
uen — delinquente.
uim — ruim.

A phonalisação dos ditongos tem de ser rapida e bem unida em *uma só émissão* de voz. Se houver intermittencia entre os dois sons unificados, deixou de haver ditongo.

Na poesia certos ditongos ora o são, ora deixam de o ser, conforme a conveniencia na contagem das syllabas. Exemplo: *pá-trio* ou *pá-tri-o*.
1 2 1 2 3

Os ditongos *ei, eu,* são transformados em *ê* pelo vulgo inconsciente, em algumas terras de provincia.

Dizem: *lête* por *leite*, *mê* pae, *tê* primo.

No ditongo *ua* dá-se um caso singular: é a transposição de voz que salta de uma syllaba para ir metter-se n'outra, como

Digitized by Google

typos nos caixotins da imprensa: diz-se *auga* por *agua*, plebeismo denunciador de suprema ignorancia.

O ditongo nasalado *ão* é difficil de ser pronunciado pelos estrangeiros. Requer phonalisação firme, bem nitida e bem terminada no final do som.

Ha tendencia quasi geral para a encurtar, dizendo: — *nã*, por *não*. — *Nã quero*, *nã vou*, etc.

Chega a ser difficil de pronunciar, e faz dispender muito ar quando se lhe segue vogal. Exemplos: *Não obrigo*, *não opino*, *não apparece*, etc.

O vulgo chega a mudar o *ão* forte em um som mixto que parece *ão*. Quantas vezes ouvimos os conductores de carros gritar: *Conde Barão*.

E' sempre necessario muito cuidado em distinguir o *ão* forte do *ão* fraco nos preteritos dos verbos.

«Quem na escola se houver acostumado a dizer *ã-u*, divididos, antes de pronunciar *ão* unido, ficará provavelmente amansando depois na pronuncia este som.» — (CASTILHO. *Metrificação.*)

Este soneto de Manuel Maria Barbosa du Bocage apresenta a particularidade de conter 10 ditongos e 24 vozes nasaladas:

Ao crebro *som* de lugubre *instrumento*
Com tardo pé caminha o de*linquente*.
Um Deus consolador, *um Deus* clemente,
Lhe *in*spira, lhe vigóra o soffri*mento*.

Duro nó pela *mão* do algoz *cruento*
Estreitar-se no collo o *réo* já *sente*.
Multiplicada a morte, *anceia* a *mente*!
Bate horror sobre horror no *pensamento*.

Digitized by Google

Olhos e *ais* dirigindo á divindade,
Sóbe, envolto nas nuvens da tristeza,
Ao terno expiador da iniquidade.

Das *leis* se cumpre a salutar dureza,
Sae a alma d'entre os *véos* da humanidade;
Folga a Justiça, e geme a Natureza.

Articulações ou consoantes.— Cada um dos orgãos da bocca concorre para a formação de umas lettras, ou modos de articulação; d'ahi vem a necessidade de classificar as articulações em differentes grupos. A pronunciação de umas é *subita* (explosiva), a de outras é *prolongavel*.

As designações que adoptâmos pareceram-nos racionaes porque, enumerando os differentes orgãos empregados, constituem uma especie de meio mnemónico para auxiliar os exercicios.

No seguinte quadro estão comprehendidas as diversas articulações:

Labiaes-simples.....	B	Subitas
	P	
	M	
Labiaes-dentaes.....	F	Prolongaveis
	V	
Linguaes-dentaes	D	Subitas
	T	

Digitized by Google

Linguaes-palataes	J, X, S, Z	Prolongaveis
	S final	Subita
	L, LH; N, NH	Subitas
	RR	Vibrante prolongavel
	R	Vibrante subita
Gutturaes	G, Q	Subitas

Não consideremos o *H* como articulação, mas como signal etymologico e orthographico.

Passemos em revista cada uma das articulações d'este quadro, deixando notado o que nos occorrer ácerca da sua pronunciação.

As articulações apparecem simples ou associadas em grupos de duas eguaes (lettras dobradas) ou de figura differente (agglutinadas). Estas ultimas requerem observação muito especial, que adeante expômos.

Os exercicios em verso, que vão acompanhando cada uma das articulações, fôram escriptos pelo Visconde de Castilho (Antonio Feliciano). São repassados da boa graça comica genuinamente portugueza, espontanea e alegre, tão caracteristica como a do desditoso judeu Antonio José. Compostos na intenção de exercitar creanças nas difficuldades da articulação, vém admiravelmente de molde para o caso presente.

Advirta-se que, fallando das articulações, só nos occupâmos do seu valor na pronuncia, e não da sua figura graphica, por isso não extremâmos *ch* de *x*, *c* de *s*, *qu* de *k*, etc.

Digitized by Google

B

Para boa articulação d'esta labial, a bocca fecha-se apoiando os labios com vigor, um contra o outro.

Depois abrem-se subitamente: o ar, comprimido na cavidade boccal, no momento da abertura dá logar a uma explosão de som fórte. Articule-se *á-ba*, mas sem emittir o som do primeiro *á*.

Convém que a articulação do *B* não seja muito carregada, como é em algumas provincias, em que quasi a fazem soar como *P*. E' vicio patrio custoso de perder, a substituição do *B* por *V*, usada no norte de Portugal. Não esqueçâmos que a articulação *B* é subita; quando a encontrarmos no fim de syllaba, seguindo-se-lhe outra articulação, passemos rapidamente sobre ella, para não parecer que lhe juntámos a voz *e* grave. — Exemplo: *abdicar*.

Exercicio:

A' bôca de um bêco
Na Bica do Bello,
Um bravo cadélo
Berrava: báu, báu.

Um bêbado, um bótas
De bolsa e rabicho,
Embirra c'o bicho,
Bateu-lhe co'um páu.

Foi grande a balburdia,
A turba se ria,
O bruto bramia,
E o broma a bater!

Co'o páu sobre o pobre
E' bumba e mais bumba!
Parece um zabumba!
Bemdito beber!

P

Os labios tomam a mesma posição que para o *B*, mas a força muscular empregada será maior, de modo que o ar, escapando-se no momento da abertura subita dos labios, produzirá ruido explosivo mais forte do que no *B*.

Digitized by Google

Exercicio:

Comprei por um pinto em prata
(Que não ha preço mais módico!)
Uma pipía, uma pata,
Um póte, um pente, um p'riodico.

Depois, puz tudo isto á venda;
(Que parvo negocio fiz!)
Um rapaz, moço de tenda,
Prometteu-me uma de xiz!

M

Os labios são dispostos como no *B* e *P*, fechando de todo a passagem do ar; este não tendo sahida reflue para a pharynge, e alli, obrigado a achar caminho, dirige-se para as fossas nasaes.

O véo palatino, abaixando-se um pouco, deixa passar algum ar, o que dá em resultado um tanto ou quanto de *acção nasal*. A explosão produz-se como nas outras duas labiaes.

M não é tão subito como *B* ou *P*.

Por similhança de articulação confunde-se ás vezes com *B*, dando origem a êrros, taes como: *cãbra* por *camara*, devido á precipitação inconsciente do vulgo, que julga poder fazer elisão do *a* seguinte.

Esta palavra *camara* é das que requerem grande cuidado de articulação, porque tambem corre o risco de soar: *camra* ou *camera*, como outr'ora se pronunciava; não se deve affectar, porque ficará de effeito ridiculo.

M e *N* são muitas vezes, meros accentos indicativos de nasalação da voz que os precede.

Digitized by Google

Do *M*, disse João de Deus:

«Umas vezes é lettra, outras vezes signal de voz nasalada, outras vezes nem uma cousa nem outra; e outras vezes é ambas as cousas.»

São de Castilho estes pensamentos suggeridos pela articulação *M:*

«Esta lettra profere-se unindo os labios, como para beijar. Por *M* se começa, talvez, em todas as linguas, o nome de *mãe*, e em *amor* predomina o *M*. Em muitas expressões de ternura figura o *M* no nosso idioma: *minha, amante, amigo, amador, amada, mano, meiguice, mimo.*»

E' interessante e não muito conhecido o trecho seguinte, extrahido de um sermão do padre Antonio Vieira:

«Se as lettras do abcedario se repartissem pelos estados de Portugal; que lettra tocaria ao nosso Maranhão? Não ha duvidar que o *M.* — *M* Maranhão, *M* murmurar, *M* motejar, *M* maldizer, *M* malsinar, *M* mexericar, e sobre tudo *M* mentir: mentir com palavras, mentir com as obras, mentir com os pensamentos, que de todos e por todos os modos aqui se mente. Novélas e novêlos são as duas moedas correntes d'esta terra: mas teem uma differença, que as novélas armam-se sobre nada, e os novelos armam-se sobre muito, para tudo ser moeda falsa.» — (*Sermões*, tom. VII.)

Exercicio:

Amaro Simão de Soiza
Tem mandinga mui fatal:
Semeando qualquer coisa,
Jámais lhe nasce outra egual.

Digitized by Google

Supponhâmos que semêa
Mostarda ou manjaricão:
Vem-lhe malvas, vem-lhe aveia,
Ou melancia ou melão;

Malmequeres dão-lhe amóras,
Amóras dão-lhe marmellos;
Marmellos criam-lhe espóras,
E estas, moncos amarellos.

Teima e affirma muita gente
De moleira machucha,
Que esta mandinga inclemente
Foi manobra de uma bruxa!

F

Apezar de não ser explosiva, o ar mantem-se um pouco represado na cavidade da bocca. O labio inferior vem apoiar-se aos incisivos superiores; o bordo exterior d'este labio deverá desapparecer quasi inteiramente debaixo dos dentes: o ar, querendo sahir por estreita fenda, dará o ruido como de sôpro de vapôr. N'este momento, o queixo inferior abaixa-se, os musculos affrouxam-se, e o ar sahindo dará o som *F*, acompanhado do sôpro indicado.

A articulação do *F* não deve prolongar o sôpro em demasia sem deixar soar a vogal que o acompanha.

Deve haver cuidado em não o articular forte de mais, para não se confundir com *V*.

Fallando do *F* e *V*, disse A. F. de Castilho:

«Alguma coisa que lembra estes soidos, se encontra realmente na natureza; reparae no vento que silva pela frincha de uma porta, ou pela espessura de um arvoredo, que lhe resiste o rasga; percebereis o que quer que seja, ora de *F*, ora de

Digitized by Google

V. O resfolegar de um folle; o zoar de um pião em certos momentos; o zunido de uma pedra pelos ares; o zumbir de alguns insectos; o vôo das aves valentes e velozes; o murmurinho da prôa, que fende as aguas, o rugir do fogo quando se liberta de uma forte compressão, como em alguns artificios de foguetaria; o bufar do gato e das cobras e mil outros effeitos naturaes, se se puderam exprimir, ninguem diria que fosse por outras lettras.»

Exercicio:

Florencia, Francisca, Eufrasia,
Todas de fraldas de fôlhos,
Foram fazer uña festa,
De filhós, bifes, repolhos.

Tres tafues, tres franchinotes,
Deitaram-lhes fel nos môlhos,
Por tal feitio, que as tres,
Fartas de fome e de zanga,
Só comeram, d'essa vez,
Figados fritos de franga.

V

Tem a mesma articulação de *F*; mas a contracção de musculos será maior, e o ar será impellido da larynge com mais força. E' um *F* mais forte, e do mesmo modo prolongavel.

Exercicio:

Vinde ouvir, caros ouvintes:
(Vale a pena). Era uma vez
Victorino Vaz Silvestre,
Dos Arcos de Val de Vez.

Digitized by Google

Vae elle um dia, e vestiu-se
Com uma vestia verde-gris,
Luva nova côr de couve,
E veronica d'Aviz:

¿ Adivinhaes o motivo,
Porque assim se ataviou?
E' porque ia a Villa-Verde,
A' vôda do Pae-Avô.

—«Como vens viçoso e grave!»
Diz o Pae-Avô ao vê-lo.
«Trago-vos trovas em verso,»
Lhe volve o vivo camelo.

E taes trovas, e taes versos
D'um livro lhe vomitou,
Que virou, d'uma vez, buxo
Mais o siso ao Pae-Avô.

D

Os orgãos da falla tomam a mesma posição que para o *T*, mas o ar é interceptado de maneira menos brusca, de fórma que a quantidade contida na cavidade boccal será em menor proporção do que para a explosiva *T*, e a explosão será mais branda.

Não deve deixar-se que a ponta da lingua avance muito para a frente até tocar os dentes, para evitar a articulação parecida com o *th* inglez, ou com o ç dos *ciciosos*. Produz-se com este defeito uma especie de *D molhado*, que denota ridicula affectação. A pronunciação do *D* é mais fraca que a do *T*.

Exercicios:

Um doido d'estes de pedras,
Por nome Andrónico André,
Casado com Dona Aldonça,
Que ém vez de dois tinha um pé,

Digitized by Google

Dia de Corpo de Deus,
Disse á esposa: «Aldonça andae;
«Adornae-me com as gualdrapas
«Que eu herdei de Adão meu pae.

«Dae-me a capa de bedel,
«O casaco de mandil,
«O meu chapeu de dedal,
«E a bengala d'aguazil;

«Gravata dura (que é duplex),
«Meu relogio de cadeia;
«O meio-dia ouço dar!
«Põe-me já depressa a ceia;

«Venha o pudim de bedum,
«Que a Dona Dulce nos deu,
«E o presunto quadrilongo
«De quadrupede sandeu.»

Assim ceado, e aceado,
Andrónico André,
Saracoteando os quadris,
Foi c'os padres para a Sé.

T

A lingua eleva-se ao céo da bocca, de modo que a ponta venha a apoiar-se fortemente d'encontro aos dentes incisivos superiores, os lados da lingua d'encontro aos molares superiores. O ar, impellido com força de larynge, acha-se interceptado entre a lingua e a parte anterior do céo da bocca. Produz-se então o som explosivo vigoroso, representado pela lettra *T*. E' só a lingua que emprega toda a força muscular necessaria a esta articulação.

Quando agglutinado com *n*, muitos inconscientemente lhe

Digitized by Google

juntam *e* grave, dizendo: — *étenica* por *éthnica*, *étenographia* por *ethnographia*, etc.

N'este caso é muito rapida e fraca a sua articulação, subita como sempre.

Exercicio:

Triste trôlha atrapalhado
De trepar tanta trapeira,
Concertar tanto telhado,
Estragar tanta goteira;

Na festa de Santo Entrudo,
Entra trôpego e zoupeiro,
De tamancos, tôsco e rude,
No int'rior do seu palheiro.

Sentou-se n'um tamborete,
Sem dizer chuz nem buz,
E pôz-se a entrudar sósinho
Com tripas de atum de truz.

Eis trinta e tres cães famintos
(Outros dizem trinta e seis)
Entram de tropel ladrando!
Que estrago!... agora o vereis:

Trastes, trancas, tócos, troncos
Estoiram... Tudo é tropel!
Bater, latir, tombos, roncos
Terminam este aranzel.

J

A ponta da lingua eleva-se para a parte anterior do céo da bocca, e o ar, impellido da larynge com força, achará passagem entre a lingua e o palato, produzindo um ruido como de agua corrente, ou de frigir.

Haverá cuidado em não fazer que esta articulação, tam-

Digitized by Google

bem prolongavel, se possa confundir com *X*, de que é tão visinha na pronuncia. Nas provincias do norte e n'outras perto de Hespanha é vulgar esta troca. Não se deve pronunciar asperamente, mas tambem não convém affectar.

Em *J* e *X* é necessario não recuar muito a ponta da lingua para o centro da abobada palatina, aliás o som não será puro.

Exercicio:

Um janisaro em jejum
Viu n'um jardim um jarreta,
Que estava a jantar perú,
Gergelim e ginja preta.

De jubilo encheu-se todo,
E pregou-lhe tanta peta,
Que tirou o pé do lôdo,
E gramou tudo ao jarreta.

X

A mesma articulação de *J*. — A lingua aperta-se menos contra o palato, e recua um pouco. Sendo, como *J*, prolongavel, o *X* dispende maior quantidade de ar, por isso o seu prolongamento não póde ser tão extenso como o d'aquella artículação sua congénere.

E' necessario cuidado em não a transformar em sibilante. A articulação de *X* deve ser firme. Não ha tanto perigo de affecta-la, como ha para o *J*.

E' importante não confundir os valores d'esta figura que são quatro: *cs* — *ç* — *z* — *ch*.

Recorra-se aos bons diccionarios prosodicos sempre que haja duvida e divergencia na applicação d'estes valores. Lembram-nos as palavras *maxilla*, e *maxillar*, que uns dizem: *massilla*, outros *macsilla*. Tambem ha quem pronuncie acer-

Digitized by Google

tadamente *máximo* (*mácsimo*), embora o maior numero de pessoas digam: *mássimo*.

Exercicio:

Excellente chá da China,
Em caixotes de xarão,
Trouxe a charrua *Charroco*,
Que é chavéco de feição.

Além d'este chá de luxo,
Mil coisas trouxe da China,
Mui curiosas. Por exemplo:
Chambres rôxos, sêda fina,

Chibatas e chifarótes,
Lenços para chichisbéos,
Chorinas de franchinotes,
Frascos d'oleo de charéos,

Xargões, enxergas, enxovas,
Enxofre, enchós, chocolate,
Enxundias, enxertos, lixas,
Lagartixas, e um orate.

Xavier, o consignatario,
Chineiro gordo e convexo,
Vendo tanta exquisitice,
Dizem que ficou perplexo.

S

Sendo linguo-palatal, é tambem quasi dental, por isso alguns a classificam como aspirada dental; é prolongavel.

Os seus tres valores são bem distinctos: *ç*, *z*, *x* muito brando e rápido.

— No primeiro valor, a ponta da lingua apôia-se de encontro á raiz dos incisivos superiores, a ponto de deixar apenas

Digitized by Google

uma pequena sahida ao ar; este, impellido com força, produz uma especie de silvo.

Convém que o *S* do primeiro valor não seja excessivamente sibilado, tomando um som parecido com *X*, sua congénere. E' defeito difficil de cohibir, quando provenha de uso patrio; o ouvido, acostumado desde a infancia, torna-se inapto para apreciar esta differença de articulação.

— No segundo valor a articulação é a mesma, mas o impulso do ar mais vigoroso, e a pressão muscular da lingua mais energica e mais proxima dos incisivos superiores. O ar, achando-se interceptado por mais tempo entre a lingua e a parte anterior da abobada palatina, faz que o silvo seja mais forte e mais aspero, soando *z*.

— No terceiro valor *(S)* final de syllaba, a articulação é a mesma do primeiro valor, mas tão subita e fugitiva, que difficilmente se nota o movimento dos orgãos que a produzem.

Os estrangeiros têem grande difficuldade em articular o *S* final portuguez.

Quando o *S* final não é bastantemente rapido, ouve-se como um silvo desagradavel, um som médio entre *J* e *X*. E' quasi sempre affectação e, como tal, inacceitavel na dicção correcta.

A articulação do *S* offerece particularidades unicas. Entre vogaes toma o valor de *Z*, e esta particularidade estende-se ao *S* final, seguindo-se vogal no começo da palavra seguinte. Dizemos: *casaz altas*, e não *casax altas*, etc.

Dois *SS* seguidos são difficeis de articular. O *S* final tende a desapparecer na pronunciação quando se lhe segue outro *S*. Para dizer: *mas serene-se, raros são, todos sabios*, etc., é preciso fazer uma certa resistencia contra o impulso de dizer erradamente: *mâcerêne-se, rároção, todoçabios*. Veremos como é difficil de encobrir na inflexão esta tendencia, talvez devida a que no *S*, articulação prolongavel aspirada, se dispende grande quantidade de ar, que faz falta para o *S* seguinte. Por isso é preciso respirar entre ambos, a fim de ar-

Digitized by Google

mazenar nova provisão de ar, que chegue para a aspiração do segundo.

O vulgo diz a cada momento: *mêmo* por *mesmo*. E' defeito que não deve esquecer evitar-se.

O *S* desloca-se algumas vezes passando de uma para outra syllaba, como em *hades* por *has de*. E' preciso articular cuidadosamente.

Exercicios:

Para fazer sabonetes,
Mui bellos e transparentes,
Inventou certo estrangeiro
Tres receitas excellentes.

Vamos dizer a segunda,
Simples, facil de fazer:
—Põe-se sal e cascas d'alhos,
E azeite dôce a ferver.

Deita-se n'esta mistura
Sumo de limão azedo,
Com soda, melaço e rosas
Colhidas de manhã cêdo.

Depois de tudo amassado,
Põe-se em frasquinhos ao sul,
Faz-se em bolas, e se embrulha
Em papel verde ou azul.

Um rapaz, tendo uma zebra
Mettida n'um casarão,
Desancou-lhe um dia a febra,
Que a poz magra com'um cão.

A azêmola era cinzenta;
E, depois d'aquella tósa,
Ficou de côr de pimenta,
E a atirar para fanhosa.

Digitized by Google

L

A articulação do *L* consiste em levantar a lingua até apoiá-la no céo da bocca perto da raiz dos incisivos superiores; os dois lados da lingua encostar-se-hão aos molares superiores, de modo que o ar seja forçado a escapar-se pela passagem estreita que ficará livre entre a lingua e o céo da bocca, no momento em que a ponta da lingua subitamente se despega do logar em que está apoiada.

Ha erros de articulação do *L* que, a todo o custo, cumpre evitar. O *L* final de syllaba e de palavra deve ser articulado com summa rapidez, e largar-se subitamente, sem que fique a menor cauda de som. O vulgo inconsciente e muitos que se teem na conta de illustrados commettem o erro detestavel de arrastar o *L* final, juntando-lhe a voz *e* grave ou *i*. E' por isso que ouvimos dizer: *capitále* por *capital, féle, fiéle, fuzile, Amarále, anzóle, arrebóle, azule...* Outros erram juntando *i*, dizendo: *féli, fiéli, anzóli*, etc.

Todo o cuidado é pouco para evitar este plebeismo.

O *L* final tem a particularidade de se ligar á vogal seguinte, mesmo que ella esteja em outra palavra. Exemplo: *fiel amigo, papel excellente, Manoel Alves, Abel Acacio*, etc.

Do mesmo modo que o *S*, offerece resistencia á boa pronunciação quando se encontram dois *L L*, um no fim e o outro no começo da palavra seguinte. E' difficil articular bem: *casal lindo, Manoel Lamas, funil liso*. Ha necessidade de respirar entre ambos.

E' conveniente fazer com a articulação *L* exercicios de phrases difficultosas, taes como: *Quando lhe falla da falha, falha-lhe a falla.—O avanzel elimina elogios.—O Leal louvará o meloal.*

Digitized by Google

Exercicio:

Pondo loja de capella,
Pantaleão do Cardal
Alardêa o que tem n'ella,
Pregando-lhe este edital:

— Linhas, lônas, alfinetes,
Lamparinas, chales, luvas,
Lenços, lampadas, colchêtes,
Leques, luto de viuvas,

Lustres, lacre, lãs, palitos,
Ferrôlhos, lápis, lanternas,
Papel, galões, passaritos,
Ligas de enlaçar nas pernas! —

Com esta longa parlanda,
O feliz Pantaleão
Já tem pilhado um milhão,
E vae comprar a Outra-Banda.

LH

E' a mesma articulação *L*, modificada pelo accento *H*. E' conhecida pela designação afrancezada de *L molhado*, que dá bem a idéa do seu valor.

O movimento de articulação é o mesmo do *L*, assentando a lingua mais por egual no céo da bocca.

Evite-se o erro, vulgar em todo o povo portuguez, de fazer simples o *L* no pronome *lhe*, dizendo: *Já le disse*, *dizer-le*, *fazer-le*, *trazer-le*, etc.

N

Na articulação *N* a ponta da lingua vem apoiar-se energicamente de encontro á raiz dos incisivos superiores. O ar,

Digitized by Google

vindo com força da pharynge, encontra a passagem obstruida pela lingua. Do mesmo modo que no *M*, o ar reflue para a pharynge e entra nas fossas nasaes, cuja abertura é facilitada pelo abaixamento do véo palatino; o ar sahe em parte pelo nariz no momento de se descollar a ponta da lingua do logar onde estava fixada.

Influe nas vozes a que se junta nasalando-as, e tem n'esse caso as mesmas particularidades do *M*.

Exercicio:

Anastacia e Anna Nunes,
Cunhadas do Anão da Náu,
Mandaram vir de Narsinga
Vinte e um passaro bisnau.

Nunca ninguem n'este mundo
Viu animaes tão bonitos!
Nédiosinhos, pernas núas,
Pennas negras, pequenitos.

Tinham grandes prendas novas:
Tocavam n'um corne inglez
O minuete afadangado,
A dançar a tres e tres.

Mas com tanto toque e dança,
Deu-lhe um *tangro-mangro* máu,
E não ficou dos vinte e um
Nem um passaro bisnau.

NH

Modificação de *N*. — A lingua vem apoiar-se fortemente de encontro ao céo da bocca (mas na sua parte média ou posterior). A ponta da lingua desce a tocar os incisivos inferiores, emquanto que os bordos lateraes se applicam de encontro aos molares superiores.

Digitized by Google

R

E' indispensavel que a articulação do *R* seja lingual-palatal para ser boa; já isto ficou explicado a proposito dos defeitos de pronunciação (pag. 59).

Tem dois valores bem distinctos: forte e fraco, o primeiro prolongavel e o segundo subito.

Do mesmo modo que dissémos a respeito do *L*, fazemos notar a necessidade de suspender e largar o som do *R* final de syllaba, sempre subito; evite-se o detestavel erro, tão vulgar, de accrescentar *e* grave ou *i* ao *R* final, dizendo-se: *vapôre* ou *vapôri*, *amôre* ou *amôri*, *zunire* ou *zuniri*, e assim em todos os infinitos dos verbos.

Tambem é difficil, senão impossivel, articular *R* final seguido de outro no começo da palavra immediata, sem parar entre ambos. Exemplo: *tambor roliço*, *favor raro*, *abrir rapido*, *fazer rir*.

Um d'estes *R R* tende a desapparecer; é custoso não dizer: *tambô roliço*, *favô raro*, *abrî rapido*, *fazê rir*.

Egual difficuldade ainda se dá em outros casos: é facil dizer-se involuntariamente *propio* por *proprio*, *sempe* por *sempre*.

Sendo o *R* a articulação para a qual existe maior numero de defeitos, cumpre ter todo o cuidado com ella.

Succede tambem deslocar-se, desapparecendo de um logar para ir apparecer em outro. Assim, o vulgo de Lisboa diz: *cravão*, *prefeito*, *preguntar*, *crapinteiro*, etc.

Tambem apparece erradamente o *R* mettido em palavras a que nunca pertenceu. Ouvimos dizer muitas vezes: *bonecro* por *boneco*, *lécre* por *leque*, *listra* por *lista*, etc.

Ha a pronunciação *registro* e *registo*, que os philologos, por mais que mutuamente se degladiem, vão deixando ficar dos dois modos, á escolha de quem diz.

Digitized by Google

Exercicio:

Comprei na feira do Rato,
No largo das Amoreiras,
Arroz de perú n'um prato
Arranjado pelas freiras

Sabia a chouriço moiro;
Era comer e gritar!
Carne, rins, recheio, coiro
Roí sem resto deixar.

Porém fiquei mui doente:
Tanto que o doutor Cabral
Me receitou para o ventre
Raspas d'unicorne e tal.

Acima ficaram já outros exercicios, quando tratámos dos defeitos de pronunciação do *R* (pag. 61).

G (guttural)

Para estudar a pronunciação do *G* faça-se a seguinte experiencia: preparêmo-nos para emittir a voz *E* grave, mas suspendâmos essa emissão contrahindo a garganta e elevando a base da lingua de encontro á parte posterior da abobada palatina. O ar, vindo com força da larynge, achará a passagem impedida pela posição da lingua. Esta abaixar-se-ha de um golpe, os musculos da lingua tornar-se-hão lassos, e o ar sahindo pela passagem, que subitamente fica livre, produzirá o som explosivo.

Acerca d'esta articulação, só ha a dizer que se tenha cuidado de não a aspirar á maneira do *jota* hespanhol.

Digitized by Google

Exercicio:

Eugenio Gomes da Gama
E Gil Gonçalves Bugio
Brigáram n'um desafio
Pela grulha d'uma dama.

Grande desgraça e mui digna
De lagrimas bem geraes!
Seus golpes... foram mortaes,
E aquella magana indigna
Mangou nos seus funeraes.

QU

Articulação representada por dois signaes graphicos inseparaveis. Certas vezes o *u* deixando de ser accento, representa o seu papel de *voz* e fórma ditongo com a voz *a*, *e* ou *i*, que se lhe segue.

A maneira de articular *Q* é a mesma que fica explicada para *G*.

Exercicio:

¿Quem ha que queira comprar
Em Queluz um bom quintal?
No verão é muito quente:
No inverno, tal e qual.

Tem quinze arvores de quina,
Quarenta cardos de coalho,
Quatro flôres de Quaresma,
Que não requerem trabalho,

Dá tres alqueires e quarta
De quassia, e doze de milho,
E do liquido que esquenta,
Seis quartolas e um quartilho.

Digitized by Google

Qualquer pessoa, querendo
Ver este predio exquisito,
Pode fallar com o quinteiro
Quirino Joaquim Cabrito

Na tóca d'uma coruja
N'uma casa escangalhada,
Corria de canto a canto
Certa cobrinha cintada.

Encontra um pinto calçudo,
Que por'li andava á caça
Das moscas e sevandijas,
E que ao vêr a cobra embáça.

—«Comadre, diz o coitado
Lá no seu quiqueriqui,
Vem caçar? Eu já cacei;
Entre, que eu sáio d'aqui.» —

Torna a cobra escancarando
A bocca: —«Caçaste! e eu não;
Mas ambos temos fachina,
Compadre do coração...

Por fracas trincaste as moscas?
Tóma a lição, meu calçudo.» —
E assim dizendo, trincou-o;
Comeu-o, com pennas e tudo.

Articulações agrupadas

Para o mechanismo da pronunciação, podemos considerar agrupamento de articulações não só aquellas cujas figuras se encontram dentro da mesma syllaba, mas ainda que estejam

Digitized by Google

umas na syllaba anterior e outras no começo da syllaba seguinte, como nas palavras [1]: *abdicar, abnegação, objecto, obsoleto, obstaculo, obturar, adstringente, mnemónica*, etc.

Nos grupos de duas articulações a que os grammaticos chamam *agglutinadas*, a pronunciação de ambas é rapida e feita de uma só vez, como nas palavras: *constituir, signo, atroz, flexão* [2].

Convém frizar bem a necessidade de suspender subitamente a articulação final de syllaba, para que não pareça prolongar-se como se fôra outra syllaba independente.

Duas articulações aglutinadas são sempre de indole diversa uma da outra; uma labial com uma linguo-palatal *(bl, pr)*, uma labio-dental com uma linguo-palatal *(fl, vr)*, etc. Nem podia ser de outro modo, porque, necessitando os movimentos de ambas serem perfeitamente simultaneos para soarem como uma só emissão, o mesmo orgão não poderia occupar-se ao *mesmo tempo* em executar dois movimentos eguaes; não se poderia esperar que terminasse um movimento para iniciar outro, aliás não seriam simultaneos. Desde que haja uma ligeira paragem na primeira articulação, por curtissima que seja, dar-se-ha o erro que queremos evitar. Exemplos: a*bla*tivo, a*pre*sentar.

Se não fôr instantaneo o *disparar* do movimento, diremos sem querer: *abelativo, aperesentar*.

Nas articulações finaes de syllaba, que são pospostas á voz com que sôam, é necessario um cuidado enorme em tambem as fazer sentir instantaneamente. Exemplo: *al*mirante, *ar*tritico, *er*mitão.

---

[1] Perdôem-nos a explicação anti-grammatical: é necessaria para a comprehensão do mechanismo da gymnastica da pronunciação.

[2] Uma d'estas articulações chama-se *liquida*, porque se associa tão estreitamente com a sua visinha, que quasi desapparece. A que se ouve mais, chama-se *forte*.

Digitized by Google

Se não suspendermos de subito o *l*, diremos, sem querer, *ale*mirante. E' preciso, pois, largar subitamente a articulação, tão rapida como certas notas musicaes no canto.

Ha uma tendencia geral para produzir este erro detestavel de articulação, que consiste em intercalar um *e* grave nas articulações aglutinadas e nas agrupadas.

Esta tendencia é talvez originada na intenção de accentuar uma das consoantes, quasi sempre a do final da syllaba antecedente. Assim, ouvimos mesmo pessoas illustradas, na vida social, na conversação, na tribuna, no theatro, inadvertidamente dizerem: *ademirar* por *admirar*, *álependre*, *abedómen*, etc. Por affectação chega-se, em alguns casos, a dizer: *pâssetél* por *pastel*, *sáleça* por *salsa*, etc.

O exercicio, que usamos para obviar á má articulação das consoantes agrupadas, consiste em pronunciar palavras em que entrem essas articulações, cuja lista é facil organisar á vista de um vocabulario. Convém que a articulação d'estas palavras se execute o mais *estendida* que possa ser, porém tendo o cuidado de não introduzir a vogal *e* grave desnecessaria, e de passar subitamente a pronunciação das lettras que não devem ligar-se ás seguintes. E' preferivel que estes exercicios sejam feitos em voz alta e animada de uma inflexão regida por sentimento, que se preste á pronunciação *arrastada*, tal como *grande desprezo, desdem, dó profundo, compaixão, commiseração,* etc. [1]

Para formular a lista de palavras, servirão de guia as syllabas expostas no quadro que se segue, e outras que possam occorrer.

---

[1] Os principiantes ainda não sabem o que são inflexões; o professor os guiará, indicando summariamente o necessario para a comprehensão do exercicio. Não é logico partir do effeito para a causa; mas n'este caso é pratico.

Digitized by Google

Estes grupos podem estar alguns no começo, outros no interior da palavra.

Abda, abde, abdi, abdo, abdu.
Abja, abje, abji, abjo, abju.
Abla, able, abli, ablo, ablu.
Abna, abne, abni, abno, abnu.
Abra, abre, abri, abro, abru.
Absa, abse, absi, abso, absu.
Absta, abste, absti, absto, abstu.
Abstra, abstre, abstri, abstro, abstru.
Abva, abve, abvi, abvo, abvu.
Acla, acle, acli, aclo, aclu.
Acna, acne, acni, acno, acnu.
Acra, acre, acri, acro, acru.
Acta, acte, acti, acto, actu.
Adja, adje, adji, adjo, adju.
Adma, adme, admi, admo, admu.
Adqua, adque, adqui, adquo.
Adra, adre, adri, adro, adru.
Adstra, adstre, adstri, adstro, adstru.
Adva, adve, advi, advo, advu.
Afla, afle, afli, aflo, aflu.
Afra, afre, afri, afro, afru.
Afta, afte, afti, afto, aftu.
Agla, agle, agli, aglo, aglu.
Agna, agne, agni, agno, agnu.
Agra, agre, agri, agro, agru.
Alba, albe, albi, albo, albu.
Alca, alke, alki, alco, alcu.
Alda, alde, aldi, aldo, aldu.
Alga, algue, algui, algo, algu.
Alja, alje, alji, aljo, alju.
Alma, alme, almi, almo, almu.

Digitized by Google

Alpa, alpe, alpi, alpo, alpu.
Alra, alre, alri, alro, alru.
Alsa, alse, alsi, also, alsu.
Alta, alte, alti, alto, altu.
Alva, alve, alvi, alvo, alvu.
Amna, amne, amni, amno, amnu.
Apla, aple, apli, aplo, aplu.
Apna, apne, apni, apno, apnu.
Arca, arque, arqui, arco.
Arda, arde, ardi, ardo, ardu.
Arfa, arfe, arfi, arfo, arfu.
Arga, argue, argui, argo, argu.
Arla, arle, arli, arlo, arlu.
Arpa, arpe, arpi, arpo, arpu.
Arva, arve, arvi, arvo, arvu.
Aspa, aspe, aspi, aspo, aspu.
Asta, aste, asti, asto, astu.
Atla, atle, atli, atlo, atlu.
Atna, atne, atni, atno, atnu.
Atra, atre, atri, atro, atru.

Pelo modelo d'estas combinações começadas por *a*, organisem-se outras começadas por *e, i, o, u*. Exemplo: *Ebd* (hebdomadario), *ecl, elp,* etc. Embora não entrem taes syllabas em palavras existentes, convém muito que todos os orgãos articulantes tenham feito a gymnastica necessaria á execução de combinações d'esta especie. Basta que haja no vocabulario uma palavra, em que entre uma d'estas syllabas, já o exercicio será proveitoso. Existe, por exemplo, a palavra *abnegação;* convém se tenha pratica de articular *bn* com todas as vozes: *bna, bne, bni, bno (obnoxio),* etc.

E' preciso que tambem haja cuidado em não absorver a vogal *e* grave, na inconsciencia de que a consoante seja das agrupadas. Occorre-nos, por exemplo, o caso que se dá com

Digitized by Google

as palavras *adequar*, *adequado*, que já temos ouvido pronunciar erradamente, por ignorancia: *adquar*, *adquado*. A composição d'esta palavra é *ad-equado* (do latim *adæquare*), e como tal deve ser articulada.

Palavras viciadas na pronuncíação

Antonio Feliciano de Castilho foi, em Portugal, quem mais se empenhou para que, na escóla primaria, ao ensino da leitura se associasse o da pronunciação. Em um dos seus estudos pedagogicos, inseriu Castilho uma lista das palavras que mais vulgarmente se ouvem deturpadas no fallar do povo em Lisboa e suas visinhanças. A ellas conseguimos juntar muitas outras que temos ouvido pronunciar contra as regras e uso geral da gente culta. Deve, porém, notar-se que muitos d'estes erros são hoje explicados e justificados perante a philologia, como phenomenos resultantes da evolução da linguagem, provenientes de varias influencias etymologicas, ethnicas, etc. Assim, por exemplo, *menza* será a fórma correctamente etymologica da palavra latina *mensa*, porém não adoptada pelo uso geral, que preferiu a palavra viciada [1] e, como esta, muitas outras.

Eis a lista, a titulo de curiosidade:

Abetoar.	Alantejo.	Alfenête.
Absôrvição.	Alatomia.	Alfurêdo.
Acartar (acarretar).	Alembrança.	Alinterna.
Admétte.	Alfacia.	Almondiga.
Águsto.	Alfândiga.	Almorrodias.

[1] Toda a gente diz *commensal* e não *commêsal*; em compensação diz-se *mesario* e não *menzario*. Não ha regras, nem póde haver para estas minucias de pronunciação, em que só o uso faz lei.

Digitized by Google

Alomiar (nomear).
Alvorêdo.
Alzibeira.
Amanhêm.
Amentolía.
Amotolia.
Antoino.
Aratorio.
Argés.
Arreia (arría).
Arráte.
Arrayoles.
Arrebaldes.
Arredol.
Arrozbife.
Arve.
Arvre.
Aspeçáda.
Assystêma.
Assucre.
Atazanar.
Áuga.
Auga-d'objéto.
Aúgádo.
Austentar.
Avangélho.
Avintal.
Bácro.
Baçoira.
Balancia.
Balhár.
Bálho.
Bangála.
Bardoáda.
Barrer.
Barzabúm.
Batume.
Belôr.
Bênçoa.
Berguilha.
Bingala.
Boticairo.
Brabatâna.
Brabeiro.
Braboza.
Breço.
Breguilha.
Bribante.
Brócos.
Bróclos.
Bufatada.
Buber.
Bubida.
Bulêza.
Cabidella.
Cadável.
Cadávre.
Cáles (calix).
Calros.
Camboio.
Câmbra (camara).
Câncaro.
Cângaro.
Cangro.
Capióca.
Capitlo.
Caracunda.
Carapinteiro.
Carátel.
Carátle.
Crapinteiro.
Cástigo (caustico).
Catalgo.
Catalago.
Caterdal.
Catrina
Catréfa.
Catrizar (caracterisar).
Cavalhariça.
Cavelharice.
Cavellaria.
Chaile.
Cheruto.
Cherume.
Chicolate.
Chicolateira.
Cheminé.
Chiminé.
Chóriço.
Circonstancia.
Colléjo.
Cómeda.
Cónigo.
Constuição.
Córenta.
Córentena.
Córla.
Cornel.
Córtinho.
Craqueja.
Cravão.

Digitized by Google

Cravoeiro.
Criença.
Crucefisso.
Cruja.
Cunhentos.
Desalvorado.
Desburçado.
Desembragador.
Despois.
Despôsto.
Dezer.
Dezimborio.
Didál.
Diente.
Dótor.
Dótorisse.
Embigo.
Embolêma.
Emparadôr.
Emportar.
Ennuvião (alluvião)
Encârçarado.
Enguento.
Enxofar.
Esburgar.
Escolástiga.
Espernegado.
Estâmago.
Estêvo.
Estrecar.
Estrudes.
Evra (Evora).
Exalterar-se.
Fácél.
Farnando.
Farnandes.
Farramenta.
Favrica.
Favricar.
Fegura.
Féles.
Felor.
Fergideira.
Fidagal.
Figuedo.
Filhózes.
Finónimo.
Filosomia.
Flecidade.
Forçura.
Fófos.
Fósfos.
Fósfros.
Framácia.
Frapella.
Frato (flato).
Fratulencia.
Fíreme (firme).
Frida.
Fulineiro.
Galéria (galéra).
Gamapé.
Garnadeiro.
Génaro.
Genlro.
Gerivasio.
Getrudes.
Gestrudes.
Giribão (Urgebão).
Girivasio.
Gingive.
Gloso.
Guenociante.
Gomitar.
Gómito.
Gomitório.
Górdar.
Grâcia.
Graganta.
Gracêz
Gramátéga.
Greganta.
Grelópa.
Grevata.
Grigóiro.
Grigório.
Gruváta,
Guiteria.
Gurdar.
Gurita.
Hádem (hão-de).
Handem.
Hemerrodias.
Hóme.
Homenage.
Hortalice.
Ilhózes.
Image.
Imbotéca.
Imboticar.
Imparatriz.
Imparador.

Digitized by Google

Impremiavel(impermeavel).
Inclesiástico.
Incómmado.
Incrivâl.
Inlétrigo.
Inclusivelmente.
Intaliano.
Interincado.
Ingeminar.
Iodio.
Irmões.
Intraz.
Impurdente.
Inlástigo.
Insepurtavel.
Inzame.
Inzeminar.
Inzáto.
Irózes.
Jaquina.
Jazus.
Jemento
Jenélla.
Jinella.
Jonqueiro.
Jóquina.
Jorze.
Jujuar.
Káguedo.
Labarinto.
Lácar.
Le (lhe).
Lexúria.
Lixuria.
Libâral.
Lijonja.
Linhada.
Lisbõa.
Lexandre.
Lixandre.
Loicenso.
Loirenço.
Lotâria.
Lombrigar.
Macânico.
Maquenista.
Madril (Madrid).
Malão.
Malancía.
Madanela.
Majarico.
Malmiquer.
Mal réis.
Mancipal.
Manél.
Manjór.
Manjedoira.
Marenda.
Maribundo.
Marquinhas.
Marmurar.
Mártes (martyres).
Martle.
Martles.
Mastáde (magestade·)
Médeco.
Melênia.
Mel réis.
Mêmo (mesmo).
Mendingo.
Menóclo.
Menolego.
Menza.
Mería.
Mesircordia.
Mimoira.
Mimoria.
Misâravel.
Mologramma.
Mucipal.
Munto (muito).
Mustiço.
Nam (não).
Neçario.
Necidade.
Nóda.
Núves.
Nuversidade.
Obcésso.
Óclos.
Odespois.
Odio (iódo).
Ófemia.
Offecial.
Offrecer.
Ógenia.
Ógenio.
Ontro dia.
Órelhas.
Órfos.

Digitized by Google

Orginal.
Órdeamento.
Órdes.
Óvido.
Óvisto.
Páreco.
Párrico.
Párroco.
Parteleira.
Partiar (pratear).
Pássero.
Pastana.
P'â (para).
P'á (para a).
Patrialcal.
Patricante.
Pêcigo.
Pelingrino.
Plantafórma.
Penarice.
Penariz.
Perfeito (prefeito).
Pessivel.
Pessivle.
Pial.
Piassá.
Pipino.
Pirâmes..
Pirâmida.
Pirulas.
Pirum.
Pitrolio.
Pelicarpo.
Peloirinho.

Pertugal.
Pertuguez.
Ploirinho.
Plumão.
Poleirinho.
Politenica.
Polmonia.
Polvra.
Pontife.
P'ó (para o).
Pordigio.
Poribir.
Pornuncia.
Porvencial.
Póses.
Porteger.
Portétor.
Pórteboné.
Possivle.
Praceiro.
Précurador.
Prefeito (perfeito).
Preguntar.
Próguntar.
Premittir.
Preuriz.
Próve.
Povreza.
Propridade.
Própio.
Proteiro.
Prugante.
Prugar.
Prugatorio.

Pucro.
Pupino.
Purdencia.
Purdente.
Purmonia.
Puvides.
Querino.
Questan.
Questume.
Rabuçado.
Raxinól.
Regojijo.
Rêises.
Relâmpo.
Relâmpedo.
Relójo.
Resgar.
Rinzes.
Rumissão.
Sabastião.
Sabôla.
Scarbuto.
Sacrairo.
Sâingue (sangue).
Salapismo.
Sâmos / Sêmos (somos).
Salvage.
Sampatia.
Sapatia.
Sempatia.
Sancristão.
Santanaz.
Santinella.

Digitized by Google

Sarradura.	Taballião.	Trevoada.
Sarralho.	Tablêta.	Trionfante.
Sarrar.	Taléfo.	Trocêr.
Sarrote.	Tanáz.	Trocida.
Sastifação.	Tarramoto.	Umáge.
Satanario.	Tataruga.	Ustentar.
Sávle.	Tépedo.	Útel (util).
Selada.	Tiadóro.	Varêza.
Sespensorios.	Tejôlo.	Véspora.
Sireja.	Tegéla.	Vêspra.
Siroilas.	Tinente.	Viçóverso.
Spital.	Tisoira.	Vineta.
Spritado.	Trebuto.	Vintósa.
Statula.	Trambone.	Virge.
Stifação.	Travalho.	Xazus (Jesus).
Sucêna.	Trécolas.	Zabel.
Suciadade.	Trégulas.	Zé.
Sucessivelmente.	Tresbordar.	Zenir.
Surgião.	Trevão.	Zergatoa.
Sylba.	Trévoas.	Zimboiro.

O riso. — O rir na representação é talvez uma das cousas mais difficeis para o artista. Saber rir com expansão e brilho, com verdade, de maneira que a alegria expressada nada tenha de ficticio e se communique a todo o auditorio, que deverá tomar parte na hilaridade e rir com o artista, é quasi que um dom natural; póde, todavia, dizer-se que é uma qualidade que se adquire por um trabalho preparatorio, assiduo, e para o qual será muito difficil estabelecer regras.

Varios artistas adquiriram celebridade pela sua maneira de rir natural e verdadeira no theatro. Em França ainda hoje se cita com admiração a maneira extraordinaria por que M^elle^ Au-

Digitized by Google

gustine Brohan sabia rir, arrancando gargalhadas ao publico que a ouvia.

Não achámos regras que encaminhem os principiantes para a realisação de uma expressão tão indispensavel e tão interessante, como é o riso franco e communicativo; apenas M. Gravollet[1] nos fornece a nórma de alguns exercicios com que affirma ter obtido optimos resultados.

No empenho de alliar a theoria com a pratica, aqui reunimos aos de pronunciação os modelos de exercicios de riso, extrahidos do livro de Gravollet:

1.° Exercicio:

ha ha ha ha
he he he he
hi hi hi hi
ho ho ho ho
hu hu hu hu

Estas syllabas devem dizer-se soltando a expiração. Cada linha mui lentamente, respirando antes de cada *ha,* exagerando o *h* aspirado.

Depois cada linha em uma respiração, atacando uma só vez.

HA ha ha ha
HE he he he...

Depois todo o exercicio em uma só respiração, atacando uma só vez no primeiro *ha.*

2.° Exercicio:

Ha ha ha ha ha ha...

Como no exercicio antecedente *ha, he, hi, ho, hu,* seis syllabas em vez de quatro.

---

[1] *Déclamation. École du mécanisme.* Paris, Ollendorff, 1894.

Digitized by Google

3.° Exercicio:

Ha ha ha ha ha ha ha ha

Oito vezes cada syllaba, *ha, he, hi, ho, hu,* como no primeiro exercicio, mas tomando duas respirações, para dizer o exercicio da terceira maneira alli indicada. Atacar uma vez no começo, e depois no primeiro *ho.*

4.° Exercicio:

Han han han han
hen hen hen hen, etc.

Como exercicio primeiro.

5.° Exercicio:

Han han han han han han
Hen hen, etc.

Todas as vozes nazaladas, seis vezes como no exercicio segundo.

Han han han han han han han han
Hen hen, etc.

Todas as vozes oito vezes, como no exercicio terceiro.

6.° Exercicio:

Ha ha ha ha — Voz grave.
He he he he — Voz alta.
Hi hi hi hi — Media.
Ho ho ho ho — Muito grave.
Hu hu hu hu — Muito alta.

Como no exercicio primeiro.

Digitized by Google

7.° Exercicio :

6 *ha* — 8 *ha* — Voz alta.
6 *he* — 8 *he* — Voz muito grave.
6 *hi* — 8 *hi* — Media.
6 *ho* — 8 *ho* — Muito alta.
6 *hu* — 8 *hu* — Voz grave.

Como no exercicio primeiro.

8.° Exercicio :

Ha ha ka ha
He he he he
Hi hi hi hi
Ho ho ho ho
Hu hu hu hu

cinco vezes o exercicio inteiro mudando de entoação cinco vezes.

9.° Exercicio :

Ha ha ha ha ha ha ka ha
He he
Hi hi hi hi hi hi
Ho ho ho
Hu hu hu hu hu

Muito rapido todo em uma só respiração.

10.° Exercicio :

2 vezes *ha*	1 vez *ha*
10 » *he*	2 » *he*
4 » *hi*	5 » *hi*
2 » *ho*	5 » *ho*
6 » *hu*	14 » *hu*

Muito rapido em uma só respiração.

11.° Exercicio :

O mesmo exercicio 9.° mudando de entoação a cada vogal.

Digitized by Google

12.° Exercicio:

16 *ha*	baixo e fraco, depois	16 *ha*	alto e forte
16 *he*	»	16 *he*	»
16 *hi*	»	16 *hi*	»
16 *ho*	»	16 *ho*	»
16 *hu*	»	16 *hu*	»

13.° Exercicio:

O exercicio primeiro repetido sete vezes com sete intervallos de entoações differentes, subindo e descendo, ao começo brandamente, depois por progressão até rir ás gargalhadas no fim do exercicio.

M. Paul Gravollet, professor no Conservatorio de Paris, é de opinião que os exercicios do mechanismo são o mais poderoso auxiliar no estudo da arte de dizer. Este professor reuniu no seu curioso livro uma serie de estudos graduados do mechanismo da dicção, cuja proficuidade é incontestavel; podemos affirma-lo por experiencia propria.

No prefacio, dá M. Gravollet os seguintes conselhos para o estudo preparatorio da dicção:

«O professor, antes de exigir do discipulo a comprehensão do texto e a variedade na verdade da expressão, deve preoccupar-se de lhe facultar a possibilidade de alcançar esse resultado, dispondo e exercitando n'elle os meios physicos de que terá de servir-se para o conseguir:

«Aperfeiçoar a articulação.

«Corrigir os defeitos de pronunciação.

«Collocar a voz no peito, desenvolver as notas graves, fazer resoar as notas altas, evitar o grito.

«Augmentar a força dos pulmões regulando a respiração.

«Dirigir e limitar o gesto.

«Animar a physionomia.

«Dar, por graduação, a independencia e a espontaneidade do riso e das lagrimas.»

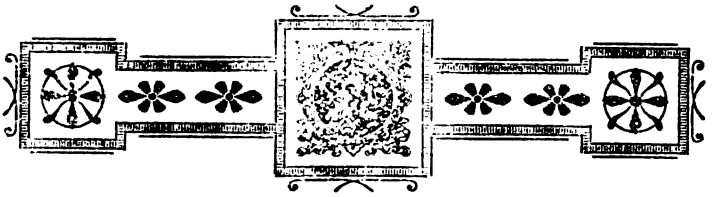
Digitized by Google

O livro de M. Gravollet é precedido de uma carta elogiosa de M. Dupont-Vernon, em que este professor exalça as vantagens dos exercicios mechanicos para a boa dicção, e os considera como um capitulo que faltava na sua famosa obra, *L'Art de bien dire.*

Seguindo a opinião d'estes mestres, dispuzemos as materias na ordem seguida até aqui. Quanto á expressão inflexiva e gesto, achamos que são tão dependentes da interpretação das idéas, que considerâmos improficuo tratar d'elles antes de explicarmos a analyse do texto. O contrario seria partir do effeito para a causa: a expressão nasce da idéa; para seguirmos uniformemente o nosso programma, teremos de caminhar na ordem planeada.

Digitized by Google

Digitized by Google



VI

Declamação

Esta palavra não foi, nos tempos antigos, empregada exclusivamente com relação á dicção usada no theatro, a qual nem sempre era cadenciada e medida pelo rythmo musical, como tantas vezes se tem escripto. [1]

---

[1] Eis o que se apura nos textos de auctores coevos:

No drama grego foram usados tres modos de empregar a palavra na exhibição theatral: — a DICÇÃO SIMPLES *(katalogué)*, usada no dialogo; — o CANTO acompanhado de musica *(mélos)*; — o RECITATIVO *(parakatalogué)*. Este ultimo, que significa *quasi-dicção*, intermediario dos dois primeiros, era a falla rythmada pelos sons da flauta. Tinha sido inventado por Archiloco para execução dos seus poemas jambicos. — (PLUTARCHO, *Da musica*, 28.)

Os latinos tiveram apenas dois generos de dicção theatral: — o *diverbium*, que era o *katalogué* (declamação) dos gregos, e o *canticum*, que abrangia o canto e o recitativo. Nos manuscriptos de Plauto lê-se, no começo de cada scena, a abbreviatura C. ou DV. *(canticum* ou *diverbium)*, indicando o modo de execução que deveria ser empregado

O instrumento de acompanhamento da voz era a *flauta dupla*. O flautista subia á scena com o côro, precedendo-o na entrada e na sahida. A musica obedecia ao metro: não havia *harmonia*, cada syl-

Digitized by Google

Declamatio significava: discurso violento, invectiva, diatribe; — era termo da rhetorica, empregado relativamente á acção oratoria.

Um livro de discursos de Isocrates tem por titulo — *Declamações*.

Os rhetoricos gregos pensaram em fixar regras para a declamação. Demosthenes, Eschines, Isocrates e outros escreveram n'esse sentido.

Aristoteles diz que muitos actores do seu tempo tinham ensinado como se recitavam as peças de poesia, mas que nenhum dera regras para a arte da declamação oratoria.

«Esta ultima arte, diz elle, depende da voz, para sabermos como havemos de servir-nos d'ella em cada paixão.»

Parece que os declamadores gregos attenderam, primeiro que tudo, ao movimento. Diz-se que Demosthenes, interrogado sobre os meritos que devia possuir um bom orador, respondera: «Primeiro *a acção*, segundo *a acção*, sempre *a acção*». [1]

Entre os romanos, começou a arte declamatoria dos oradores a ser citada por Horacio; esteve muito em voga no tempo de Cicero, e d'ella se occuparam Quintiliano e os grammaticos apaixonados pelo *bello* na eloquencia. Mas note-se que

---

laba correspondia a uma *nota*. A unica liberdade do compositor consistia em resolver uma longa metrica em duas notas. Era este o caso unico em que a mesma syllaba podia ser cantada sobre duas notas. Póde concluir-se do que fica dito, que, mesmo nos trechos musicaes do drama, a poesia era a cousa essencial. O acompanhamento nunca dominava a voz; no dizer de Plutarcho «era apenas um condimento do texto».

Assistindo, na egreja, á representação liturgica do drama da Paixão, temos pensado se n'aquella melopêa do canto gregoriano não estará ainda um resto tradicional do recitativo rythmico usado em certas passagens da tragedia grega e romana.

[1] Da palavra latina *actio* se originou, ha pouco mais de um seculo, a palavra *actor*, o que exerce a acção nas peças theatraes.

Digitized by Google

nenhum auctor da antiguidade emprega a palavra *declamação* com relação á dicção usada no theatro.

Os oradores da antiguidade fizeram, até certo tempo, predominar na tribuna a maneira de dizer empolada, sonóramente emphatica, solemnemente cadenciada ou ferozmente arrebatada.

A acção declamatoria chegava ao excesso de admittir que o orador batesse com os pés, désse punhadas na fronte e no peito, despedaçasse o vestuario, e recorresse a outros effeitos vehementes e ficticios. [1]

Foi, decerto, por estes motivos que a palavra *declamação* passou a ser empregada no sentido de—emphase, exageração pomposa, vazia de sentimento.

A dicção theatral dos antigos, exercida ao ar livre, para ser ouvida por muitos milhares de espectadores, coada atravez da mascara, necessitando de ostentar magestade e imponencia, tinha razões para sahir do *natural,* tomando fórmas exageradas, a fim de harmonisar-se com a personalidade sobrenatural dos deuses e dos heroes.

A apresentação scenica d'estes grandes vultos era levada a excessivo exagero nas proporções materiaes, a ponto de usarem os actores, na tragedia, um calçado especial, cothurnos de base quadrangular muito elevada, especie de pedestaes á maneira de andas, que alongavam a estatura acima do vulgar das personagens humanas. [2]

---

[1] Os excessos oratorios, que levam a despedaçar a mobilia á força de pulso, vém de longa data. *Nada é novo n'este mundo!*

[2] N'uma estatueta de marfim, achada em Rieti, a altura do calçado tragico attinge, approximadamente, um decimo da estatura total do personagem. Fixando em 1m,80 a altura do actor (segundo o texto de Atheneo, V, pag. 198 A.), acha-se que o cothurno teria 0m,18. Veja-se E. Pottier, *Dict. des ant. gr. et rom.*, art. Cothurnus.

Em mosaicos do Museu do Vaticano observam-se proporções ainda maiores em curiosas figuras do mesmo genero.

Digitized by Google

Foi talvez esta exageração da figura, que exerceu influencia sobre a maneira de recitar, e é de crer que uma tal idéa da *grandeza no dizer* facilmente passasse do theatro para as escólas e para o fôro.

E' bem conhecida a tendencia da humanidade para exagerar a dicção, suppondo nivelar a sonoridade da entoação com a grandeza da idéa enunciada.

Toda a gente, no fôro, na tribuna, no pulpito, até mesmo nas assembléas intimas, imagina dar mais valor, maior enthusiasmo e maior relevo ás idéas, *cantando* o que tem a dizer, fugindo propositalmente da musica natural do idioma para se entregar a uma *cantilena,* que destróe pela falsidade tudo quanto possa haver de real, de humano e de sentimento no arrazoado.

Esta tendencia é innata no homem de todos os tempos.

No theatro, esse exagero de fálsidade parece ter tomado proporções ainda maiores e mais desagradaveis.

Quando as palavras não são fructo do proprio pensamento, o homem desconhecedor dos preceitos artisticos falseia tanto mais a dicção, quanto mais intimativamente quer exprimir o que não sente, e o que por vezes não entende.

Este exagero de gritar, dos actores apregoarem os papeis, na falsa persuasão de que o grito póde substituir o sentimento e a paixão, foi erro praticado em todos os tempos.

Em varias épocas, espiritos privilegiados, artistas de genio, tentaram modificar esta absurda tendencia, tão avêssa ao razoavel e ao verdadeiro.

Arcando contra as tradições classicas evocadas pela Renascença, Shakespeare, ao descrever nas suas peças as grandes paixões, os vicios e ridiculos da humanidade, antevia que a reproducção de um sentimento no palco, para se impôr ao espirito das multidões, devia consistir na exposição natural da *verdade,* como se realmente os factos fossem passados com as proprias personagens.

Digitized by Google

Na sua louvavel febre de reformador dos costumes e do theatro, não se esqueceu de intercalar no *Hamlet* acertadas lições da declamação theatral, verberando os maus comediantes do seu tempo, que «*nada têem de christãos, pois berram como possessos, e nada têem de humano no aspecto, desprezando a natureza*».

No seculo seguinte, Molière modificava nos actores a maneira falsa de representar e de *dizer*, seguida até então; dava conselhos e estabelecia preceitos, infelizmente não generalisados de prompto, mas que viriam a exercer salutar influencia com o decorrer dos annos.

Talma e Kean (Edmundo) reagiram contra o modo de dicção excessivamente pautado e calculado, que se usava no fim do seculo XVIII e no começo do seculo XIX.

Influenciado pela febre demolidora do fossilismo pedante, inoculada pelos encyclopedistas na civilisação de quasi todo o mundo, o espirito de Talma teve o arrojo de pugnar pela *verdade* no dizer, e pela *naturalidade* na representação. A auctoridade, que lhe deu a sua comprovada proeminencia artistica, levou-o a querer excluir da technologia theatral o termo *declamação*, tal era ainda o effeito da tradição secular.

Nas suas *Memorias* lavrou esse grande mestre o seu protesto contra a *impropriedade da palavra declamação*, com que se designa a arte do comediante, escrevendo n'estes termos:

«Se declamar é fallar com emphase, a arte da declamação será a arte de fallar como se não falla; — por isso, parece-me extravagante empregar, para designar uma arte, um termo que, ao mesmo tempo, é a condemnação d'essa arte.»

Vê-se por estas palavras que, no tempo de Talma, perdurava ainda o sentido pejorativo adstricto á palavra declamação e extensivo á rhetorica, sentido que ainda hoje persiste, pois que dizer-se de alguem: «é um declamador, um rhetorico», equivale a dizer que as suas palavras são altisonantes e banaes, despidas de sentimento e vasias de bom senso.

Digitized by Google

Lamenta-se Talma de não encontrar na lingua franceza um verbo que designe precisamente a execução da acção declamatoria no theatro:

«*Jogar a tragedia*, diz elle [1], dá mais idéa de um brinquedo, que de uma arte séria; *dizer a tragedia* parece-me locução fria e figura-se-me exprimir apenas o simples recitar sem o acompanhamento da acção. Os inglezes servem-se de termos que dão melhor a idéa: *To perform tragedy*, executar a tragedia; *to ast a part*, accionar um papel. Temos o substantivo *actor*, mas falta-nos o verbo correspondente, que derive da idéa de *pôr em acção*, accionar *(agir)*.

Não pudémos inquirir a rasão porque ao mestre repugnava o termo *representar* que, segundo citações auctorisadas, andava desde o seculo XIII na lingua franceza, no sentido hodierno de exhibir, apresentar, pôr deante dos olhos.

A declamação, considerada artisticamente, é a exposição da verdade que se encontra envolta na palavra escripta. É a resurreição do discurso.

Á palavra escripta faltam a acção e a vida. Quantas bellezas inanimadas os livros encerram! Tudo que o espirito humano tem podido imaginar, durante o correr dos seculos, tudo, mais ou menos, está escripto. Mas os discursos escriptos todos parecem insignificantes, quando se não ouve a palavra do orador; os livros, que apenas se percorrem com a vista, são como sombras vãs, phantasmas privados do sangue e do calor da vida. É a palavra fallada, que consegue faze-los reviver, prestando-lhes o leitor a sua propria alma para os animar.

Se o escripto é de um poeta tragico, a declamação fa-lo

[1] Admitta-se a traducção litteral; d'outra fórma não se comprehenderá o trocadilho. Tambem se diz em portuguez: *jogo de scena*, como synonymo de acção theatral.

Digitized by Google

derramar lagrimas, incutir o terror, a commiseração, o odio, percorrer toda a gamma dos sentimentos e das paixões.

Se é de um romancista ou de um comediographo, a declamação consegue fazer accionar os seres reaes da vida, os typos originaes de uma localidade, de um meio social, fallando com a musica propria das suas entoações, pintando com as *côres* verdadeiras a verdade caracteristica do seu modo de ser.

No theatro, a declamação expõe, pela união harmonica da voz com a attitude e a physionomia, proprias á individualidade, os sentimentos de uma *personagem*, com todas as variantes exigidas pela situação em que ella se encontra na obra dramatica.

A perfeição da declamação consiste, pois, no accordo da simplicidade e da natureza; é a justa conta d'estes dois elementos. Póde haver mil maneiras de exprimir o objecto, mas só ha uma verdadeiramente *natural*.

Ha, porém, a considerar a maneira natural *em geral*, e a maneira natural *particular* áquella personagem que falla, que o poeta inventou, que viu e quiz apresentar. A completa perfeição da declamação theatral resulta desta dupla combinação.

A declamação perfeita tem de fazer conhecer ao espectador os pensamentos e sentimentos, tanto expressos como latentes, que o auctor teve na mente ao produzir a sua obra; communica-lhes o encanto da verdade, realçando tudo que fôr bello e deixando em plano affastado, ou occulto, tudo que possa parecer erro ou defeito.

E' tal o equilibrio da harmonia natural na declamação, que a mais leve dissonancia a prejudica ferindo o ouvido do espectador. «Os actores devem constantemente pensar que, no theatro, são homens que fallam a outros homens, e que para isso basta servirem-se dos meios que a *natureza* lhes confiou, como a todos os homens.»

Sempre que os artistas na scena procederem de modo a

Digitized by Google

persuadir que são as proprias personagens que estamos a escutar e a ver, será perfeita a illusão e o espectador *sentirá*. Está conseguido o fim *declamação*.

Os que sahem da *harmonia do natural* e *cantam* a phrase, são os que não possuem alma nem sensibilidade proprias. Jámais poderão transmittir a outros aquillo que não teem em si.

Com razão escreveu Voltaire: *Un bon déclamateur est aussi rare qu'un bon poète.*

A arte de dizer é uma das bellas-artes.

O segredo artistico de sensibilisar e de subjugar os espiritos possue uma infinidade de fórmas na poesia, na eloquencia, na pintura, na musica, na dança, na esculptura e na architectura: estas fórmas constituem um grupo a que se deu o nome de *bellas-artes*.

A dicção tambem delicía os espiritos por intervenção dos sentidos. Todos os cambiantes da paixão, todas as delicadezas da alma estão subordinadas a esta arte admiravel, que os homens de gosto apreciam e os philosophos exaltam, considerando-a inseparavel das lettras. Destinada a despertar o agrado, fazendo realçar a eloquencia e a poesia, e tendo por base a *musica da palavra*, a dicção não póde deixar de figurar no grupo das *bellas-artes*.

N'ella, assim como na musica e na pintura, transparece a alma do executante, impondo o seu cunho individual, insinuando-se no espirito do observador suggestionado, a ponto de produzir a illusão do *natural*.

E tão intima é a cohesão, que a propria terminologia, tanto da pintura como da musica, em grande parte é applicavel á dicção. N'esta encontramos: desenho, fórma, planos, tons de colorido, — sons, andamento, cadencias, escalas, etc.

Exige-se do artista recitador, do actor e do pintor, o mesmo conhecimento das tintas, o mesmo discernimento na dis-

Digitized by Google

tribuição do claro e das sombras, o mesmo cuidado na observação e gradação da luz, o mesmo talento de affastar ou approximar os objectos.

Do mesmo modo que a pintura, a dicção deve transportar a alma humana ás regiões ideaes do *bello*, sem nunca abstrahir da verdade natural.

Recitação. — E' synonymo de *dicção*, porém com significação mais restricta. Por esta palavra designamos a acção de dizer phrases decoradas.

Muitas vezes é a palavra *recitação* empregada em mau sentido, para accusar uma dicção anti-natural ou vazia de sentimento. Diz-se de um actor que representa machinalmente o papel, sem indicar a individualidade da personagem, ou sem fazer vibrar a paixão: *recita* apenas, não representa.

No estylo original de um orador exigem-se como condições essenciaes: delicadeza, sagacidade, malicia, espirito, grandeza e sentimento na palavra. Do mesmo modo são requisitos essenciaes do recitador estas mesmas qualidades, visto que tem de fazer reviver o estylo, como se fôra obra sua, por meio de inflexões verdadeiras e naturaes que revelem o seu talento pessoal.

Na opinião de Legouvé, andam mescladas duas cousas absolutamente distinctas: a leitura em voz alta e a recitação em publico. Os recitadores precisam começar por ser bons leitores.

«O leitor tem os olhos fixos sobre a pagina, não póde gesticular e só tem a pensar na boa pronunciação. O recitador deve pensar não sómente no que pronuncía e na maneira como pronuncía, mas na sua attitude, na sua posição, na sua physionomia. As proprias pernas, ainda que em nada concorram para a expressão, preoccupam-no. Está de pé e tem os braços livres; sabe que toda a gente o vê, que o olham. O

Digitized by Google

sentir-se assim desamparado, em presença de uma assembléa, causa-lhe uma especie de embaraço que se assimelha ao pudor: é como uma especie de nudez.

«Depois no decorrer da pratica vem o perigo da vaidade. O recitador póde ser tentado do desejo de se approximar do comediante, que, como elle, tem por mira o applauso e por incitamento a vaidade.

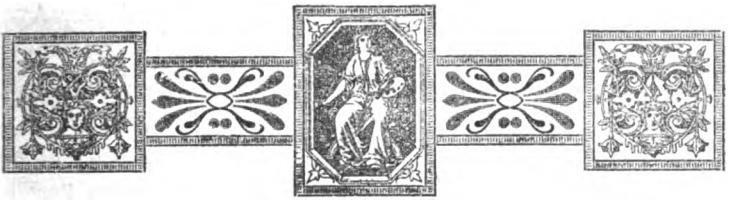
«Uma entoação emphatica, um gesto theatral, ferem os sentidos como uma dissonancia e fazem rir com uma pretenção. A dicção na leitura e na recitação deve ser uma dicção de simplicidade e de verdade.

«O recitador, que tiver praticado na leitura, levará comsigo as qualidades do bom leitor, o habito de contar unicamente com a voz como meio de expressão; isso preserval-o-ha do abuso dos gestos, far-lhe-ha evitar o tom declamatorio.

«O comediante é um homem, que deixa de ser o que é, para entrar n'uma personagem extranha. Será isto um recitador? De modo algum. O recitador é um traductor, um interprete do pensamento d'um escriptor.»

Fique bem assente que recitar não é representar.

Digitized by Google



VII

Dicção

Dicção (do latim *dictio*, acção de dizer, de exprimir) é o termo mais generico e o que melhor abrange todas as fórmas variadas da *linguagem natural* posta em acção.

E', presentemente, a palavra adoptada para, de uma maneira geral, designar a *arte de dizer*.

O estudo da *arte de dizer* é indispensavel a todos que tenham de fallar perante um auditorio, no intuito de transmittir pensamentos, seus ou de outrem, com o fim de persuadir, de ensinar, de convencer, de suggestionar, ou apenas deleitar e distrahir.

Não visam a este resultado sómente os actores; no mesmo caso estão os professores, os tribunos, os prégadores, os homens politicos, os artistas da palavra em geral, entrando n'este numero os litteratos e publicistas, que nos effeitos da *arte de dizer* hão de encontrar muitos applicaveis ao estylo na litteratura.

A perfeição da arte de dizer consiste em saber fazer valer cada idéa, pela maior ou menor somma de energia, de nobreza e de sensibilidade que se lhe junta, sem trahir a verdade natural.

Digitized by Google

A difficuldade principal da dicção consiste na divisão racional da phrase.

A arte de *dividir* correctamente consiste em saber dispôr em pequenos grupos as palavras de uma phrase sem lhes alterar a ordem, formando trechos ou pedaços, que são destacados entre si por pequenas interrupções.

E' indispensavel que estes grupos caibam na respiração do orador.

Da maneira de inspirar e expirar com justeza depende muito a boa dicção.

Diz-se geralmente de um artista que *divide bem* ou divide mal.

A divisão da phrase, sendo racional, longe de prejudicar o sentido, concorrerá para que elle se torne bem claro e intelligivel.

E' essencial distribuir as pausas e silencios a proposito, evitando a monotonia na recitação.

Um dos defeitos da mocidade é uma dicção precipitada e sem graduação de entoações; — o que torna encantadora a dicção é uma grande justeza e finura na articulação e na pontuação fallada, que divida as phrases e as distinga.

Uma dicção pesada e monotona destróe todas as bellezas do periodo.

Pontuação. — A pontuação grammatical ou escripta consta de signaes orthographicos, empregados para elucidar o sentido das phrases e separar os membros do periodo. Suppômos bem conhecidos os signaes da pontuação grammatical.

Para representar os graus de intensidade da voz ou do seu andamento, não ha signaes na grammatica.

Na dicção, a pontuação grammatical apenas nos poderá servir de guia para melhor comprehendermos o sentido durante a analyse.

Digitized by Google

Não obedecendo a regras certas, a pontuação grammatical varia a capricho dos auctores e revisores dos textos, os quaes ora são pródigos na multiplicidade dos signaes de pontuação, ora d'elles são aváros.

A falta de pontuação grammatical, ou a sua má distribuição, chega muitas vezes a alterar e mesmo a transformar completamente o sentido, dando motivo a erros irremediaveis.

Pontuação fallada, ou *pontuação expressiva.* — Chamaremos assim convencionalmente a certas interrupções, que fazemos na leitura e na declamação, destinadas não só a facilitar a parte mechanica da respiração, mas tambem para auxiliar os recursos da expressão.

Dividiremos estas interrupções ou tempos em tres classes, a que chamaremos:

Pausas;

Respirações;

Demóras.

Ficará assim bem estabelecido que a pontuação da palavra fallada não é a mesma da escripta.

A pontuação grammatical indica a divisão da arrumação das palavras; a pontuação fallada indica a divisão dos pensamentos.

A *pontuação escripta* tem por objecto desenhar para os olhos a estructura logica da phrase; — a *pontuação fallada* tem por objecto ligar os complementos ás palavras a que elles se referem.

Quasi todos os mestres de dicção são concordes em insistir na importancia da pontuação fallada; pena é que nenhum tenha dado regras certas para a sua applicação. E não as dão, porque ellas não pódem existir: visto que a pontuação fallada nasce da natureza e do bom gosto do declamador, por isso sómente cada individuo poderá fixar a que lhe convém.

Ha livros ensinando a ler em voz alta, taes como o *Cours*

Digitized by Google

de lecture à haute voix, nos quaes se encontram trechos de prosa e de verso, cortados em pedaços de tres e quatro palavras: os pensamentos cortam-se alli por dóses, como se cortam generos aos kilos na mercearia.

Tal modo de phrasear só poderá servir a asthmaticos ou a confissões *in extremis.*

As pausas, respirações e demoras, feitas fóra de logar onde não ha desligação ou juntura de membros do pensamento, não farão no ouvido o effeito de virgulas; são quebras do sentido e do fio das idéas. Fazem tão mau effeito como se partissemos uma palavra em duas metades.

As virgulas grammaticaes que se acham nas junturas dos membros da phrase, essas poderemos aproveitá-las muitas vezes na declamação; — um abrandamento de entoação indicará que a idéa não está concluida e que é necessario esperar a pancada da batuta, a modulação da voz na ultima syllaba da phrase, isto é, no ponto final fallado.

A pontuação fallada é tão independente da pontuação grammatical, que na vida real, a cada momento, fazemos *ponto final* na dicção, sem que tenhamos em consideração que elle seja collocado entre qualquer dos membros da phrase ou do sentido. Logo em seguida os recursos da expressão fazem com que o sentido continue, ligado logicamente e sem prejuizo do arredondamento natural da phrase.

Andamento. — Como na musica, ha na dicção um rythmo ou cadencia, que marca a medição do tempo: uma successão de momentos. Este tempo encerra em si a precisão do momento em que se deve soltar a palavra, e bem assim os intervallos *(pausas)* que devemos fazer para repouso não só de quem falla, como tambem do espectador, que depois escuta com mais attenção e interesse.

O andamento tem gráos: póde ser *moroso, médio,* ou *precipitado.*

Digitized by Google

O andamento da dicção depende de muitas causas, e será *moroso*, *médio*, ou *precipitado*, conforme as circumstancias de caracter da personagem, estylo, assumpto, sentimento, etc., ficando livre a sua escolha e dependente do gosto artistico do orador.

O andamento terá que ser variado para evitar o defeito da monotonia. Nada mais monotono do que a uniformidade, que é contraria a todas as leis do natural.

Sendo-se *natural* e *sincero*, nunca se é monotono.

A precipitação no dizer tambem conduz inevitavelmente á monotonia, porque a vivacidade da pronunciação oppõe-se a que se possa variar as inflexões.

Um andamento constantemente moroso, arrastado, cahirá do mesmo modo na monotonia.

O andamento da dicção depende muito da individualidade; um caracter franco e sincero deve ter uma dicção mais rapida do que um caracter calculista, reservado ou concentrado, etc.

E' necessario usar a precaução de nunca atropellar precipitadamente o que temos a dizer; deixar entre uma e outra phrase o tempo de tomar ar a propria pessoa que falla, e tambem dar tempo ao espectador para respirar.

A excessiva precipitação fatiga tanto o auditorio como a demasiada lentidão.

Pausas.— São silencios com que separamos as palavras na dicção. *Uma das qualidades do bom artista é saber distribuir as pausas e silencios a proposito.*

Os intervallos ou interrupções na dicção, além de facilitarem o repouso, tambem servem para separar, uns dos outros, os pensamentos e os diversos sentimentos.

Devemos empregar as pausas á escolha do nosso bom gosto; ha porém certas occasiões em que ellas são, por assim dizer, obrigatorias:

Digitized by Google

1.° — Quando tivermos de responder a pessoa que acabe de fallar, deveremos examinar se o que vamos dizer é de tal natureza, que sómente possa nascer d'um movimento que o discurso d'essa pessoa produza na nossa alma *subitamente* e sem preparação.

Quanto mais subito esse movimento parecer, tanto mais necessaria é uma pausa que preceda a nossa resposta. — A razão d'isto é porque, quando somos surprehendidos por um movimento imprevisto, acóde ao nosso espirito tal multidão de idéas que se torna difficil escolher com egual presteza aquella que havemos de exprimir em palavras.

2.° — Deve tambem haver pausa quando a resposta não puder ser senão o resultado de um raciocinio, o qual, sendo de subito determinado pelo sentimento, fará com que, detidos pela reflexão, não possamos logo ceder ao primeiro impulso : o sentimento manifesta-se então por graus determinados. — O mesmo caso se dá, quando, pelo esforço que fazemos sobre nós mesmos, conseguimos dominar uma impressão recebida.

3.° — Quando desejamos que o nosso interlocutor preste grande attenção ás nossas palavras, ou que seja suggestionado pelos nossos raciocinios, e a sua alma receba as impressões da nossa ; — n'este caso deveremos separar as diversas idéas, que expômos, por meio pausas bem sensiveis.

Damos, por este modo, tempo ao raciocinio do interlocutor para pesar todas as nossas palavras, e preparâmo-nos poupando os nossos meios de augmentar o calor ou intensidade da expressão por graduações calculadas, até chegar ao ponto de convencer ou de seduzir.

4.° — Nos momentos em que o coração indeciso não sabe a que sentimento se ha de entregar, e passa successivamente a movimentos que não teem ligação entre si, — toda a gente sente que o começo da phrase deve ser cortado de pausas consideraveis.

Digitized by Google

Quanto á *duração das pausas*, se ella é muito curta, não causa no auditorio o menor impressão.

Se demasiadamente longa, amollece, *ralenta* e esfria o sentimento, que fizemos nascer na alma do espectador, e que preciosamente devemos conservar.

Assim, já vemos que é unicamente por uma finura de observação ou por justeza de sensibilidade, que poderemos calcular a duração da pausa.

Algumas vezes um tempo de silencio, bem sentido e bem calculado, póde dar logar aos mais felizes cambiantes de sentimento, ou servir para os preparar.

Um silencio, a tempo opportuno, muitas vezes exprime melhor a idéa do que a propria palavra.

Por um silencio acertado, muitas vezes damos tempo a um bello pensamento para ser comprehendido; a um sentimento profundo o tempo de se insinuar em todos os corações.

Durante as pausas o orador tem tempo para preparar a verdadeira inflexão, que acompanhará as palavras seguintes, — o actor tem occasião de se compenetrar mais vivamente do sentimento, — o espectador torna-se mais attento para escutar.

É nos pontos de transição de um sentimento para outro que se encontram os grandes effeitos da dicção.

A boa dicção muitas vezes exige que se colloquem pausas entre certas palavras, entre certas syllabas e mesmo entre certas lettras.

As pausas bem distribuidas dão grande valor ao colorido de um discurso. Ha um grande perigo em espalhar pausas a esmo e sem cálculo: pódem estragar totalmente os effeitos da recitação.

Concluimos apontando um preceito invariavelmente seguido

Digitized by Google

por diversos mestres: — *Depois de uma pausa, as palavras devem ser ditas mais rapidamente; quanto maior fôr a pausa, maior será a rapidez na dicção do que se seguir.*

A palavra durante a pausa esteve reprezada; apenas lhe dão liberdade, irrompe fogosa e cheia de ardôr.

Do mesmo modo o sentimento, que esteve refreado, augmenta de intensidade apenas lhe dão occasião de se expandir.

Respirações chamam alguns professores ás pausas excessivamente curtas, algumas quasi imperceptiveis, que não cortam a expressão nem o sentido.

A designação de *meia respiração* e um *quarto de respiração* é bem cabida e facilita a nomenclatura das subdivisões da *pontuação fallada*.

Demóra é a prolongação do som da syllaba predominante da palavra a que damos valor.

A demóra é um valor de quantidade prosódica; nenhum valor de quantidade póde fixar-se. E' tão variavel este valor, que um mesmo artista muitas vezes o altera sem faltar ao colorido que escolheu.

O estudo das demóras anda junto ao da *inflexão*, da qual constituem parte integrante.

Expostos os valores da *pontuação fallada*, passemos a examinar:

1.° *Quando* estas interrupções devem fazer-se na leitura ou na dicção.

2.° *Para que* ellas devem ser feitas.

O habito dos principiantes é não saberem determinar os descanços que hão de tomar quando lêem. Proseguem fallando até onde lhes chega o fôlego, e páram quando elle lhes falta, no meio de um sentido, de um periodo ou mesmo de uma pa-

Digitized by Google

lavra. Nunca tal se deve fazer; já o deixámos dito, quando tratámos da respiração.

Um tempo de pausa é sempre possivel, logo que se encontra um signal qualquer de pontuação grammatical; é mesmo obrigatorio depois de certos signaes, como no *ponto e virgula*, e no *ponto final*.

Depois dos *dois pontos*, nem sempre é obrigatoria a pausa.

A pontuação grammatical de uma phrase será um guia das pausas a executar na leitura d'essa phrase, mas guia insufficiente e em muitos casos até perigoso.

E' raro, com effeito, que encontremos uma virgula depois do sujeito da phrase principal, excepto nos casos em que logo após o sujeito venha uma incidente; não obstante, muitas vezes nos convirá parar um pouco depois de ter enunciado o sujeito.

— *Se o sujeito logico é um pouco longo, dever-se-ha fazer pausa depois d'elle, para facilitar a respiração.*

Exemplo:

— «O que me incommoda mais n'este caso | é não saber a verdade.»

— *Quando ha inversão, deve fazer-se pausa antes da inversão. Não se fará pausa, se a inversão está proxima das palavras a que se refere.*

Exemplo:

«Quando Mercurio | em sonhos lhe apparece.»

(Lusiad. II, 61.)

Será mesmo indispensavel a pausa, quando depois do sujeito venha uma phrase de construcção invertida, caso que muitas vezes se dá, sobretudo no verso.

Digitized by Google

Exemplo:

«Sim, o meu coração | ao merito | prestará justiça.»

Só vemos aqui uma virgula depois da palavra *sim*. Façamos a pausa que ella indica; mas sendo a phrase bastante extensa para ser dita de uma só expiração, teremos que dividi-la em dois grupos, pelo menos. Manda o bom senso que a divisão se faça depois da palavra *coração*, que é o sujeito.

Se a divisão não fôr feita aqui, as palavras *ao merito* parecerão ser qualificativas do sujeito.

«Em praticas o mouro differentes se deleitava.»

(Lusiad. II, 108.)

«As filhas do Mondego a morte escura
Longo tempo chorando memoraram...»

Lusiad. III, 135.)

Estas phrases poderão ser divididas em tantos grupos ou trechos, quantos o leitor quizer, desde que justifique a divisão por um dicção certa.

— «Que fructo d'este trabalho pensaes colher?»

Não ha aqui uma só virgula. Se não a fizermos, as palavras *d'este trabalho* ficarão sendo um restrictivo do substantivo *fructo*, em vez de serem complemento do verbo colhêr.

Outro exemplo:

—«A mãe do irmão se affastou.»

Se não fizermos virgula depois do sujeito *mãe*, não saberemos se a mãe é a que deu o ser a esse irmão, ou se o irmão representa a pessoa de quem ella se affastou.

Digitized by Google

Por estes exemplos vemos que, no agrupamento das palavras para a dicção, muitas vezes é indispensavel isolar o sujeito.

Uma palavra, que necessariamente deve andar agrupada com o sujeito, é o qualificativo.

Estas duas palavras (substantivo e seu qualificativo) sempre que se separem, é necessario justificar, por valor de expressão, o motivo da sua separação.

Supponhâmos esta phrase:

— «As inclinações nascentes, no fim de tudo, teem encantos inexplicaveis.»

Inclinações nascentes são duas palavras que vão bem juntas; mas *encantos* e *inexplicaveis*, imaginemos que approuve ao orador separá-las.

Póde fazê-lo facilmente, se souber mostrar na dicção que empregou este ultimo termo qualificativo, á falta de outro que de momento lhe não occorria, e que o achou subitamente como apropriado [1].

Fallemos da pausa entre o verbo e o seu complemento grammatical.

No exemplo ultimo acabámos de ver que, no caso em que se possa collocar *mentalmente* entre o substantivo e o adjectivo as palavras: *como direi?* ou outras equivalentes, esse substantivo e adjectivo pódem ser separados sem erro de dicção.

Com esta mesma *phrase mental* poderemos isolar qualquer outra parte da oração, como a cada momento vemos praticar na conversação familiar.

O verbo e o seu complemento directo não deverão separar-se, sem que a expressão justifique a pausa.

---

[1] N'este artificio estará occulto o complemento mental: *Como direi?*

Digitized by Google

Um artificio muitas vezes seguido n'este caso, consiste em intercalar uma phrase mental, tal como: *o que imaginam?*

Exemplo:

— «Comprei um vinho muito bom; vou a prová-lo e encontro vinagre.»

(Encontro *(o que imaginam?)* — vinagre.)

— O adverbio, quando apparece isolado, muitas vezes offerece duvida sobre qual dos verbos é aquelle cuja significação elle modifica. O adverbio póde sempre tomar a fórma de uma pequena phrase incidente.

E' o bom gosto da interpretação que ha de resalvar todas as duvidas.

Exemplo:

—«São horas de comer realmente.»

A falta de pontuação nada influe aqui para que a redacção d'este periodo deixe de ser ambigua.

A qual dos verbos pertence o adverbio *realmente?*

São *realmente* horas de comer, ou de *comer realmente*, de comer a valer?

Eis uma prova da deficiencia da pontuação grammatical.

O artista, guiado pelo seu bom gosto, escolherá a interpretação que entender conveniente.

A sua pontuação fallada é que ha de remover a duvida e transmittir ao auditorio o verdadeiro sentido da phrase, que depende de uma pausa collocada antes da palavra *realmente*, e tambem do valor de inflexão que der a essa palavra.

Quando tratarmos do verso, em que a construcção invertida apparece repetidas vezes, veremos que todas estas regras devem ser ainda mais rigorosamente observadas na poesia do que na prosa.

Digitized by Google

Exemplo frisante de ambiguidade grammatical, motivada pela inversão, é este trecho de Camões:

«Ou fazendo que, mais que a de Medusa,
A vista vossa tema o monte Atlante.»

(Lusiad. X, 166.)

Não é a vista que ha de temer o monte, a idéa do poeta é que o *Atlante se horrorise avistando os portuguezes.*

Só uma dicção bem medida e calculada poderá lançar a luz sobre esta ambigua redacção. Não haverá pontuação grammatical possivel para elucidar.

— Dos exemplos acima deduz-se que as *pausas têem por fim separar as palavras, que o sentido não permitte ligar.*

— *Para evitar uma pausa muito brusca, sobretudo na poesia, substituir-se-ha a pausa por um cambiante de dicção.*

Um abaixamento ou uma elevação de entoação da voz, em certas palavras, em certos membros da phrase, deverão muitas vezes substituir as pausas.

— *Se ha ellipse d'uma palavra na phrase, um cambiante de voz ou uma pausa substituirá a palavra omittida.*

Exemplos:

«De noite * em doces sonhos, que mentiam,
De dia * em pensamentos que voavam.»

(Lusiad. III, 121.)

«Que lagrimas são a agua, e o nome * amores.»

(Lusiad. III, 135.)

— A pontuação fallada supprime muitas vezes a virgula collocada antes de um vocativo, e substitue-a por um simples cambiante de voz.

Digitized by Google

Exemplos:

— Sim * senhor conde.
— Approxime-se * José, e sente-se.

Egual caso se dá com as incidentes curtas, taes como as expressões — *disse elle, respondeu elle*, etc.

Este caso é exigido pela necessidade da respiração, porque tão difficil é respirar a trecho mui curto, como a longa distancia na phrase.

A pontuação não é só indicada pelas pausas, tambem o é pelas *inflexões*.

E' mister tambem observar que a arte de respirar permitte que o façamos sem tomar pausa para isso. Ha meio de dissimular as inspirações.

Um defeito vulgar é não parar tempo sufficiente nos pontos finaes, proporcionalmente ao tempo que se tiver parado nas pausas do interior das phrases.

Terminada a phrase, a não ser n'um movimento de paixão, póde-se fazer pausa demorada, com vantagem para o auditorio e para o orador.

No theatro, as pausas serão sempre preenchidas quer por movimentos de physionomia, quer por gestos, quer por variantes de expressão, porque o actor tem que representar constantemente o estado d'alma da sua personagem; a representação theatral não admitte interrupções.

— Concluindo, diremos com Dupont-Vernon:

Quem conservar bem presentes os conselhos preliminares que temos repetido até este ponto:

Pronunciará claramente.

Articulará bem.

Collocará bem a voz.

Dividirá correctamente as phrases.

Com estes preceitos, já se conseguirá uma leitura nitida

Digitized by Google

e correcta, que só poderá ser prejudicada pela insufficiencia de dotes naturaes.

Quando adeante tratarmos da *inflexão*, exporemos os meios de obter a *grandeza* no dizer.

Seguindo as regras transcriptas até este ponto, deverão os nossos alumnos entregar-se a exercicios de leitura expressiva, tendo em vista o que em seguida expômos.

Toda a leitura constitue uma especie de dialogo, uma conversação em que uma das personagens falla e outras escutam.

Se lêmos só para nós, figura-se-nos ser o auctor quem falla, expondo-nos as suas idéas: — somos nós que escutâmos.

Se lêmos para um auditorio ou recitâmos, é isto já uma especie de representação theatral: n'este caso somos nós que tomamos o papel do auctor, expondo os pensamentos que elle exprimiria se, em vez de escrever, fallasse.

Mais adeante veremos como obter os meios de conhecer esses pensamentos por meio da observação e analyse das idéas.

Antes de saber ler com expressão, é preciso saber ler com correcção.

A leitura expressiva, sem preparo preliminar, é um absurdo.

Convém começar por ler as palavras lentamente, nitidamente, com a mais exacta articulação, sem deixar cahir uma só syllaba final, pontuando bem, isto é, respirando acertadamente; — marcar os sons suspensos e os sons terminados. Em seguida, preparar-se-ha o colorido.

A leitura expressiva é a unica bôa e completa; mas está longe de ser uma recitação ou uma representação. A leitura deve estar para a dicção, como o desênho para o quadro; n'ella deve apparecer, attenuado, tudo o que na dicção é accentuado por um relevo vigoroso. A expressão da voz, a expressão da

Digitized by Google

physionomia, tudo deverá não ser apagado, mas figurar-se como esfumado.

A arte da leitura expressiva consiste em economisar a expressão, sem comtudo a annullar. [1]

Uma convenção tacita se estabelece entre a alma do leitor e a dos ouvintes, que naturalmente faz com estes completem no seu espirito a parte espectaculosa de acção e vida que não existe na simples leitura.

Uma leitura bem preparada é quasi uma recitação; a differença consiste em que o leitor apenas dispõe de dois agentes da expressão — voz e physionomia. A dicção de cór dispõe de tres, porque tambem póde empregar o *gesto*.

O leitor consciencioso nunca fará da leitura uma *representação*. O gesto é-lhe materialmente impossivel. A expressão physionomica é auctorisada, porém em concordancia com a expressão da voz.

Não haja receio de dar vida á physionomia, de a alegrar, de a entristecer, comtanto que haja uma sinceridade, uma ingenuidade completa na traducção das idéas e dos sentimentos pelo jogo physionomico.

A certeza da leitura expressiva depende toda da afinação prévia, do sentimento ou idéa dominante que hade reger o *tom geral*, e que o leitor annunciará pela expressão da physionomia, antes de encetar a leitura. Esse sentimento ou idéa dominante dará infallivelmente a inflexão justa para a leitura, impossivel de achar por outra fórma.

O meio é seguro, só tem um escolho a vencer: a *inacção* d'alma dos principiantes. De todos os falsos receios de operar, a *vergonha* de animar a physionomia é o mais violento e o muis custoso de vencer.

A monotonia tambem póde prejudicar muito. Ha tres

---

[1] E' um *tom descriptivo* attenuado, como adeante veremos quando tratarmos do *colorido* da phrase.

Digitized by Google

especies de monotonia na voz do leitor: — a *perseverança* na mesma modulação, — a *similhança* nos finaes dos periodos, — a *repetição* frequente das mesmas inflexões.

E' extremamente enfadonha a uniformidade da *entoação* da voz; um dos meios de a evitar consiste em ter cuidado de nunca principiar nova phrase na mesma entoação em que se concluiu a precedente. Duas phrases, a seguir, raramente dizem a mesma cousa, razão por que é natural mudar de entoação.

O que nos encanta no espectaculo do *universo,* é não só a ordem admiravel que n'elle predomina, mas tambem a variedade espalhada nas differentes partes que o compõem: essa diversidade de objectos, de côres, que se succedem, que se ligam e se transformam de umas em outras, consegue recrear a vista sem a fatigar nem aborrecer. E' preciso que, na expressão e no dizer do leitor, encontremos do mesmo modo os contrastes cuidadosamente calculados e dispostos, para que essa harmonia conquiste o agrado.

Digitized by Google

Digitized by Google

VIII

O Colorido da phrase — Analyse das idéas

Antes de intentar *dizer,* teremos de obter a comprehensão exacta d'aquillo que vamos recitar, vendo-o claramente e gravando-o bem no nosso espirito.

Sem um perfeito conhecimento, bem completo, de tudo quando se contém na obra escripta; sem que no nosso intimo vejamos, sem a menor sombra de duvida, aquillo que desejamos fazer comprehender aos outros, impossivel nos será produzir uma dicção correcta e acertada. Torna-se, pois, indispensavel que o nosso estudo comece por uma analyse minuciosa de todas as idéas que encerram o verdadeiro sentido que o auctor teve na mente e buscou enunciar.

Dando vida ao discurso escripto, a dicção faz apparecer não só as idéas contidas na palavra, como tambem as que o auctor deixou occultas, e que justificadamente suppômos elle teria no pensamento.

Umas e outras formam o colorido da dicção.

Os meios de fazer sentir o colorido são as inflexões e os gestos, que reunidos constituem a expressão.

Sempre que alguem falla ou escreve, tem no seu espirito uma *intenção,* um intuito qualquer; egualmente está possuido

Digitized by Google

de uma *convicção,* mais ou menos firme, das idéas que vae expôr.[1]

Podemos pois definir:

Intenção é o intuito com que se diz. E' o que se quer dar a entender que se pensa.

Convicção é o que na verdade se pensa.

A intenção póde, muitas vezes, ser opposta á convicção: dá-se a entender que se pensa uma cousa, tendo-se a convicção do contrario. Podemos dizer: «Fulano é um sabio», tendo a convicção de que é um ignorante.

Póde formular-se uma phrase na *intenção* de elogiar, com a *convicção* de que o elogio não é merecido, ou vice-versa.

Conclue-se, pois, que nunca poderemos dizer palavras de outrem, sem que préviamente tenhamos ponderado qual a intenção e a convicção, com que o auctor as diria, se, em vez de escrever, fallasse.

Acharemos no texto a convicção e a intenção do auctor, guiando-nos pelo nosso proprio raciocinio, auxiliado pela pontuação grammatical. Isto é: teremos que proceder a uma minuciosa analyse das idéas contidas em cada phrase do texto, que serão transmittidas ao auditorio pela musica da palavra fallada.

As regras da arte de dizer vamos directamente buscal-as á natureza; não provém unicamente da grammatica. Esta regúla e methodisa a linguagem escripta; mas não conseguiu achar *notação* possivel para os milhares de milhões de tons, cambiantes e côres da linguagem fallada.

Não queremos, com isto, dizer que para recitar sejamos dispensados do conhecimento das regras da grammatica. Ao

---

[1] Nem só quando falla ou escreve. O homem, sempre que põe em movimento qualquer das suas faculdades de acção, tem no espirito uma *intenção.*— (Max Nordau. *Paradoxes psychologiques.* Paris, 1900.)

Digitized by Google

contrario, deveremos estudal-as e bem a fundo, para nos convencermos de que ella, por si só, não póde ser a *unica* base da arte da boa dicção. Será um poderoso auxiliar.

Estudando a grammatica da nossa lingua e a de alguns outras, veremos com que diversidade as palavras pódem estar collocadas baralhadamente na construcção de qualquer phrase: — conheceremos que é sómente pelos effeitos e cambiantes da musica da dicção que essas palavras são arrumadas ordenadamente no verdadeiro sentido do pensamento.

E' a dicção acertada que consegue fazer sahir da desordem da construcção grammatical a ordem racional do sentido.

Tratando da *analyse do texto*, parece que para expressarmos na leitura as idéas occultas bastará comprehendermos o que lemos no discurso escripto; nada ha mais simples e mais facil á primeira vista.

Pois é justamente onde está a maior difficuldade.

Quantos espiritos altamente instruidos e intelligentes variam de opinião sobre a interpretação de uma phrase, na apparencia facillima de entender? Uma d'essas opiniões será certamente a justa e verdadeira; mas todas as outras serão susceptiveis de defeza por meio de argumentos acceitaveis.

Citaremos um exemplo recente. Reproduziu-se em livro e no theatro um trecho de Gil Vicente, em cuja interpretação ha um ponto que foi observado e analysado de maneira contestavel.

Na «*Farça chamada Auto da Lusitania*» (scena de TODO-O-MUNDO e NINGUEM), dizia o texto impresso:

BERZEBU

Ora escreve lá compadre,
Não sejas tu preguiçoso.

DINATO

Que?

Digitized by Google

BERZEBU

Que Todo-o-Mundo é mentiroso
E Ninguem falla verdade.

NINGUEM

Que mais buscas?

TODO-O-MUNDO

Lisonjar.

NINGUEM

Eu som todo desengano

BERZEBU

Escreve, *ande la mano.*

DINATO

Que me mandas assentar?

Disse-se e imprimiu-se — *anda lá, mano,* — quem sabe se alterando o pensamento original do auctor. *Ande la mano* póde muito bem ser um dos muitos castelhanismos usados por Gil Vicente na sua obra, empregado aqui na intenção de activar, instando que a *mão escreva rapidamente*[1].

Uma analyse minuciosa poderá observar que esta idéa vem, como repetição, para reforçar o que Berzebú disse pouco antes: — «*Não sejas tu preguiçoso*». Ainda ha outra circumstancia: em todo o texto, Berzebú trata sempre Dinato na segunda pessoa (tu) e não na terceira (vossa mercê): — *ande lá.*

Citamos este exemplo, unicamente para demonstrar como uma analyse rapida poude induzir a suppôr-se alterada a graphia de um texto antigo, que assim se lê em todas as copias e fôra mantida em successivas edições, a partir da primeira

[1] Compare-se com o velho adagio — *anda mão, fia dedo.*

Digitized by Google

impressa em 1562 sob a direcção de Luis Vicente, filho do auctor.

Note-se que a opinião que expômos póde ainda ser annullada por outra, em que impére a força indestructivel de argumentos mais logicos.

São frequentes, sobretudo na interpretação de textos antigos, os erros motivados pela observação pouco demorada e pouco minuciosa, tendo dado logar a que fique muitas vezes transformado o sentido que o auctor teve na mente.

Temos ainda a observar que, — como uma mesma phrase dita de certo modo póde dar um pensamento de sentido inteiramente opposto áquelle que se nos affigura na escripta, — é a inflexão o unico agente bastante poderoso para conseguir elucidar.

Quantas vezes, respondendo a um offerecimeuto, dizemos simplesmente: Obrigado. — Mas *obrigado* para que? Para acceitar, ou para recusar? — Quando ouvimos a palavra fallada, a inflexão tem poder bastante para nos esclarecer o sentido verdadeiro; porém, na phrase escripta como adivinha-lo?

As circumstancias, que teem de influir para a maneira de interpretar acertadamente uma phrase, são innumeras.

Temos a considerar o caracter de quem falla (auctor ou personagens), com quem falla, o momento em que falla: relações de logar, de tempo, de educação, de condição social, e quantas outras que possam occorrer.

Se é um caracter que se exprime franca e lealmente; se é um hypocrita, que revela na palavra um pensamento falso ou postiço: tudo isto e muitas outras circumstancias têem de ser pesadas na balança da *analyse* das idéas.

Fallando da recitação, dissemos no capitulo anterior que a leitura expressiva é uma especie de representação attenuada. Ora, se quando lêmos para outrem, tomâmos o papel de auctor e fallamos por elle ao auditorio, haverá vantagem em que, para analysar o pensamento d'esse auctor, entremos

Digitized by Google

tambem, conforme pudermos, no seu modo de ser, no seu caracter particular; — que a nossa alma se revista quanto possivel da sua *individualidade.*

Individualidade *é o conjuncto de signaes que caracterisam a indole de uma personagem, tornando-a distincta entre os demais homens.*

No theatro, a individualidade da personagem é a base primordial do trabalho do actor. Só depois do individuo nascer é que elle obtem o dom da palavra. Assim o actor, depois de ter estudado e observado a individualidade da personagem, só depois de ver bem com os olhos da alma essa personalidade alheia ao seu *ego,* é que poderá estudar e preparar a dicção, que não será a sua, mas a da personagem que vae representar; um actor de alma serena, timida, acanhada, consoante o seu temperamento, tendo de representar um caracter esturdio ou um Ferrabraz, não poderá de modo algum fallar, modular, inflexionar como elle actor o faz na sua vida real. N'isto consiste a personificação: despir o proprio *ser* e envergar o da personagem alheia a si. E' o mais difficil e o mais bello estudo da *arte de representar.*

Se os actores, no theatro, começassem por estudar a dicção como sua propria, teriam que perder muitas vezes o trabalho d'esse estudo, porque, depois de vestirem em si a personagem, o caracter ou individualidade d'essa personagem poderia ser inteiramente avesso á dicção anteriormente preparada, o que seria um erro de lesa-arte. E' por isto decerto que alguns criticos citam a anomalia de existirem bons *diseurs,* que ás vezes são maus actores, porque sacrificam a representação á dicção.

Na leitura expressiva ou na recitação, a individualidade do auctor não carece de ser completamente caracterisada como a das personagens no theatro. Basta que seja apontada no colorido, imprimindo *afinação de tom* á alma do leitor ou orador.

Digitized by Google

A individualidade do auctor será revelada quasi sempre pelo assumpto e pelo estylo [1] em que este é tratado. O estylo é o homem: é uma phrase consagrada.

Escreveu Talma, nas suas *Memorias*, que em todo o papel bem feito ha um verso, um grito, uma palavra que resume o papel inteiro: «Quando estudo uma peça, o meu primeiro cui«dado é descobrir esse verso revelador, no meio de todos os «que tenho a recitar, e, uma vez achado, applico-me a confor«mar com este todos, por assim dizer, todos os outros; que«ro que a minha personagem completa se lhe assimelhe.»

Do mesmo modo diremos nós, que em toda a composição litteraria haverá, mais ou menos clara, uma situação, uma passagem em que vejamos explicita a individualidade do auctor. Nos *Lusiadas*, por exemplo, é o proprio poeta que retrata o seu caracter individual, quando diz:

.....
Nem me falta na vida honesto estudo
Com longa experiencia misturado,
Nem engenho, que aqui vereis presente,
Cousas que juntas se acham raramente.

Para servir-vos *braço ás armas feito;*
Para cantar-vos, *mente ás musas dada;*
Só me fallece ser a vós acceito,
De quem virtude deve ser prezada.

(Lusiad. X, 154, 155.)

Para lermos com perfeição um trecho d'este poema não poderemos deixar de ter presente o caracter patriotico, fogoso e aventureiro de Camões, guerreiro e trovador.

---

[1] *Les idées seules forment le fond du style, l'harmonie de la parole n'en est que l'accéssoire.* — (Buffon.)

Digitized by Google

Um sermão do padre Antonio Vieira não será lido do mesmo modo que um discurso politico de José Estevão.

Um mesmo assumpto póde no estylo da escripta revelar individualidades diversas. Assim, um trecho da *Historia de Portugal* de A. Herculano não deverá lêr-se da mesma maneira que identica passagem no *Compendio* de João Felix Pereira. O facto narrado ficará sendo na essencia o mesmo; porém o estylo revelou diversamente a individualidade e a intenção dos dois auctores: Herculano, o pensador profundo, quiz perpetuar a memoria dos factos para lição a eruditos; — João Felix, modesto pedagogo, contentou-se com a intenção de educar o espirito das creanças no exemplo dos feitos heroicos.

Legouvé exemplificou a influencia da individualidade (ou estylo) do auctor do texto sobre o caracter da dicção, por um processo engenhoso, que é ao mesmo tempo uma lição de litteratura. Apresenta os textos de uma mesma fabula, tratada por Esopo, depois por Pedro, e finalmente por La Fontaine: — em Esopo é necessario observar a clareza, a correcção, a precisão no dizer; — em Phedro, a finura e o relevo; — em La Fontaine, o colorido e o sentimento. A arte de dizer correctamente fará sentir todas estas differenças de estylo, imprimindo um vislumbre do caracter individual do auctor em cada uma d'ellas.

Não nos esqueçâmos, todavia, de que o auctor tambem muitas vezes representa papel diverso da sua individualidade natural, consoante o genero litterario que se propõe escrever.

Por isso, quando tivermos que analysar a obra de um auctor, é conveniente termos conhecimento de outros escriptos seus, para d'elles inferirmos indicios do seu caracter individual apparente.

Digitized by Google

Sem a analyse completa do sentido, alguns trechos ficariam incomprehensiveis de todo.

Certo prégador, cujo nome nos não occorre, começa um dos seus sermões, dizendo, como effeito oratorio:

— *Maldito seja o Padre! Maldito o Filho! Maldito o Espirito Santo!*

Que estranho periodo este, se se cingisse á significação ostensiva das palavras!

A analyse vae deparar, mais adeante, com a explicação do pensamento: *Assim vocifera o atheu, etc.* São estas palavras que nos explicam que o prégador quiz simular um pensamento alheio, que elle condemna.

Quanto á *intenção* no modo de dizer estas mesmas palavras, ellas seriam *falladas* de modo bem diverso, conforme o sentimento que a alma do auctor nutrisse com relação áquelle que ousára proferi-las. Seriam *falladas* de modo mui differente por um prégador de caracter suave, ascetico e contemplativo como o seraphico Fr. Thomé de Jesus, ou por um caracter ameaçador, inflexivel e duro como o do atrabiliario José Agostinho de Macedo.

— No involucro do estylo occulta-se sempre um pensamento e um sentimento; o nosso empenho deve ser — penetrar profundamente esse pensamento, não deixar perder nada do seu valor, desvendar n'elle as finuras mais subtis, apanhar os cambiantes mais delicados, os contrastes mais evidentes;— penetrar emfim no escaninho onde o auctor encerrou o seu pensamento mais intimo.

Tudo isto constitue um trabalho de difficil execução, e se ha tão poucas pessoas que saibam *dizer* correctamente, é porque muito poucas se dão, *ou sabem dar-se*, ao trabalho de comprehenderem o que o auctor quiz dizer quando escreveu.

Digitized by Google

A propriedade da palavra, a precisão do estylo tambem influem muito para que a dicção seja *natural* e correcta.

Devemos notar que os grandes escriptores, aquelles que exprimem o seu pensamento com perfeita *propriedade*, são raros.

Para traduzir na dicção o pensamento d'estes mestres do estylo, que facilmente encontram a palavra ajustada com idéa, o leitor não carece de esforço. A simples exposição da phrase escripta bastará para suggestionar o espirito do auditorio [1].

Mas não é facil encontrarmos a cada passo a propriedade absolutamente exacta e firme de um Fr. Luiz de Sousa, retratada nos adoraveis periodos da *Vida de Fr. Bartholomeu dos Martyres;* nem a de Vieira, em trechos como aquelle da arte do estatuario, quando diz:

«Ondeia-lhe os cabellos, alisa-lhe a testa, rasga-lhe os olhos, afila-lhe o nariz, abre-lhe a bocca, avulta-lhe as faces, torneia-lhe o pescoço...»

Como n'este trecho se demonstra a affinidade do pensamento com a pintura! Estas palavras, na propria significação, sem mais alma que a da escripta, conteem a *idéa* com uma precisão incomparavel, parecendo resaltarem d'ellas toques de claro e de sombras, meias tintas e pontos luminosos.

Para que a palavra escripta possa tomar vida, e tornar-se n'uma conversação marcada de naturalidade, é necessario que o estylo, na fórma, seja propriamente apto para ser *conversado*.

---

1 *Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,*
Et les mots pour le dire arrivent aisément.

(Boileau.)

Digitized by Google

Teremos todos notado que a linguagem que se falla ordinariamente, não é a mesma que se emprega na escripta usual. Qualquer pessoa, tendo de dar verbalmente um recado a um amigo, compõe a phrase de um certo modo; porém, se enviar o mesmo recado por escripto, a redacção será diversa. Esta differença constitue o *estylo* litterario.

Eis a razão porque a leitura ou recitação de um trecho oratorio é sempre mais facil do que a de um outro genero litterario.

Porque são tão faceis de dizer e tão empolgantes os sermões de Vieira? Porque foram escriptos por um mestre da palavra fallada, e redigidos para serem fallados naturalmente, na *intenção* de suggestionar e convencer um auditorio.

Porque é tão difficil de dizer com grande naturalidade a poesia? Porque na vida real não se falla em verso; a arrumação methodica das syllabas sendo um artificio, é necessario encobril-o com outro artificio de dicção, que justifique essa falta de verdade.

Um escripto inhabilmente redigido, em linguagem pouco apta para ser fallada, difficultará sempre a recitação. Se a dicção, para convencer, tem de imitar a realidade, as palavras destinadas a ser declamadas hão de forçosamente ser reaes e cheias de verdade, para que a dicção não esteja em antagonismo com o estylo.

Assim como ha grandes escriptores, cuja naturalidade e propriedade de phrases facilitam a analyse dos pensamentos, muitos outros ha, e alguns bem distinctos, que affogam e mergulham as suas idéas em expressões confusas, ambiguas e faltas de vigor.

E' proprio das grandes concepções litterarias prestarem-se a mil interpretações differentes. Temos um exemplo bem conhecido: certos trechos do *Hamlet*, de Shakespeare, que

Digitized by Google

ainda não foi possivel definir de uma maneira incontroversa.

As interpretações pódem ser diversas e todas serem boas, desde que sejam verdadeiras e vindas da natureza.

O mesmo trecho póde ser colorido de diversas maneiras, sem que se possam notar erros, senão talvez faltas de bom gosto.

O mesmo esboço, colorido por diversos pintores, póde dar um quadro perfeitamente natural, pois que as manifestações da natureza são innumeras em um mesmo objecto. Differe a interpretação, porque n'ella collaborou a alma, a *individualidade* do interprete.

A mesma musica de Beethowen, executada no mesmo instrumento por Vianna da Motta ou Rey Colaço, poderá ter duas execuções superiormente boas, todavia participando differentemente da individualidade dos executantes. Não obstante, a interpretação é rigorosamente exacta.

Do mesmo modo que na pintura, na musica ou em outra manifestação de arte, a *dicção* impressionará o auditorio conforme a alma do executante lhe imprimir o seu cunho individual.

Ha na analyse de idéas um escolho que convém evitar. A natural inclinação de muitos leitores não é sómente contentar-se em serem fieis interpretes do que está escripto; querem substituir as suas impressões e a sua maneira de sentir á natureza propria do auctor. E' uma tendencia má.

Estes leitores dizem comsigo: no logar do auctor, eu teria pensado assim, teria feito tal cousa, portanto vamos a exprimir estas idéas como se ellas me fossem pessoaes.

Ainda mais, ha leitores que se julgam até com direito de addicionar idéas suas ás do auctor.

No theatro dá-se algumas vezes o caso excepcional do au-

Digitized by Google

ctor deixar apenas esboçadas as idéas mui ligeiramente, parecendo que quiz confiar ao interprete o encargo de as pôr em plena luz. E' caso de se agradecer a prova de confiança.

Sendo o actor escravo na traducção das idéas, é forçosamente escravo na traducção dos sentimentos, não tem o direito de revelar senão o que o auctor quiz exprimir; mas o actor, que sabe dizer com perfeição e originalidade, dá ás idéas e aos sentimentos um grau da intensidade, que o proprio auctor nào tinha previsto. Este actor não creou idéas novas, teve a faculdade, o privilegio artistico de vêr o pensamento do auctor, melhor do que este mesmo o viu em si proprio.

Em todo o caso, é conveniente que haja sempre a maxima prudencia em não exceder os limites da sobriedade, tão recommendada em objecto de arte. Lembremos mais uma vez um acertado conselho, nascido da experiencia de Molière, applicavel ao assumpto:

«Et pour bien se conduire en ces difficultés,
«Il faut, *comme en tout*, fuir les extrémités.»

(*L'Ecole des femmes*. Acto IV, sc. 8.ª)

Quando analysâmos minuciosamente uma composição escripta, ser-nos-ha indispensavel fazer um juizo da sua estructura geral.

Todo o discurso, analysado pela rhetorica, consta de exordio, proposição, narração, peroração; isto é, *exposição*, *acção*, *conclusão*.

Taes preceitos rhetoricos foram derivados da observação da vida real, pois que na conversação usual são insensivelmente seguidos. Muitas vezes iniciamos a narração do facto por um certo preparo ou exordio, destinado a attrahir a attenção:

Digitized by Google

— *Querem saber?* — *Vão ouvir um caso interessante.* — Estas e outras phrases iniciaes são de toda a hora na vida intima.

Em seguida a este exordio, preparamos o *scenario*, descrevemos ou nomeâmos as personagens, e depois pômo-las em acção. Fechâmos finalmente a narração, e por vezes a acompanhâmos de uma consideração moral, um commentario ou um appello ao applauso do interlocutor. E' vulgar ouvir-se como conclusão: — *E que tal?* — *E' boa, hein?* — *Tenho dito! Basta!* etc.

Não será constante a regra, mas observâmo-la a cada momento. No final da phrase é muitas vezes o gesto, que se encarrega de expressar a conclusão. Do mesmo modo, tambem o curto exordio é muitas vezes expressado pelo movimento physionomico.

Em todas as composições litterarias o auctor agrupa as idéas da sua obra em partes distinctas. Ha, quasi sempre, uma parte propriamente descriptiva e outra parte accionada. Muitas vezes estas duas partes estão encadeadas, mescladas, encravadas uma na outra.

Se a obra é toda dialogada, na propria conversação das personagens está incluida a descripção, envolvida na acção, chegando a haver figuras cuja unica missão é servirem á parte descriptiva.

Na parte descriptiva encontraremos sempre: — 1.° a exposição dos *factos*; — 2.° exposição das *circumstancias*, que influem para a apreciação d'esses factos; — 3.° *reflexões* e *commentarios* do auctor ácerca dos factos.

A parte propriamente descriptiva constitue o *texto*, é o auctor que falla narrando, expondo as circumstancias do local que desenha, precisando o tempo em que decorre a acção, pintando o estado physico e psychico das figuras animadas que vae pôr em movimento e os objectos que as rodeiam, commentando e explicando o que convém esclarecer ou fazer notar.

Digitized by Google

A parte descriptiva do logar e do tempo supprime-a o auctor quando a reputa desnecessaria ou muito conhecida.

A parte accionada é constituida por figuras, reaes ou ficticias, que apparecem, fallam, sentem, movem-se, etc. Vamos exemplificar para mais facil comprehensão.

Temos todos assistido ao ceremonial hieratico da *leitura* da Sagrada Paixão, distribuida por executantes distinctos. Um d'elles (o *bradado)* lê apenas o que é texto; outro (o *subdiacono)* falla pelas personagens humanas; um terceiro (o *celebrante)* é um desdobramento do papel do segundo executante [1].

O texto n'este caso é o auctor Evangelista, que descreve o *scenario* e prepara as situações, fazendo que o espectador se interésse pelo que as personagens vão pensar, dizer ou fazer [2].

Começa assim a *Paixão* de S. João Evangelista:

(Texto) N'aquelle tempo sahiu Jesus com os seus discipulos, e foi do outro lado da torrente Cedron, onde havia um horto... Judas, levando comsigo uma cohorte, chegou alli com lanternas, archotes e armas. Jesus lhes foi ao encontro e lhes disse: — (Jesus) A quem buscaes? — (Texto) E elles responderam: — (Subdiac.) A Jesus Nazareno. — (Texto) Disse-lhes Jesus: — (Jesus) Eu sou — (Texto) Judas que o havia de entregar, etc.. »

O texto não só pinta o local da acção e retrata as personagens, como prepára no espirito do auditorio um sentimento prévio, a *afinação do tom* — disposição da alma que ao auctor convém que exista em cada espectador

E' um phenonemo estudado, que o espirito humano architecta uma especie de *enscenação* para acompanhar, elucidar

---

[1] O celebrante diz unicamente as palavras da personagem divina, para que esta se não confunda com a humanidade.

[2] Em epocas remotas, na representação da tragedia grega e romana, era o côro o encarregado de dizer o texto, que servia de nó á acção.

Digitized by Google

e completar a percepção da idéa. Fazemos a *mise-en-scène* para a representação da acção no nosso espirito, como se faz para uma representação theatral.

A enscenação é uma necessidade innata no espirito humano, indispensavel para a percepção do facto. A razão nega-se á assimilação do abstracto: precisa concretisar para comprehender.

Qualquer individuo lê ou ouve dizer: *assassinaram um homem, hontem á noite, em tal aldeia.* No espirito d'essa pessoa, não se desenha uma acção em abstracto: por si mesmo architecta elle a enscenação, desenha de phantasia o local tetrico, escuro, com arvores ou penedias, cabanas ou rochedos etc.; se a scena é tumultuosa e carece de massas de figuração, as multidões agitadas perpassam na mente de quem ouve.

Até em sonhos delineâmos os mais bellos ou os mais horrosos scenarios, vestimos as personagens a nosso modo e dispômos os accessorios.

Tudo isto nos é necessario para a perfeita comprehensão do que vae passar-se ante os olhos da nossa alma.

Um conhecido trecho de Camões diz no texto:

«Entrava a formosissima Maria
Pelos paternaes paços sublimados...»

(Luziad. III, 102.)

Está desenhado o scenario e a personagem.

«Lindo o rosto, mas fóra de alegria,
E seus olhos em lagrimas banhados...»

Eis o seu estado d'alma descripto, e a sua expressão apparente.

«Diante do pae lêdo que a agasalha,
Estas palavras taes chorando espalha...»

Digitized by Google

Fica o auditorio inteirado da acção que a personagem vae praticar. Segue-se a acção em si mesma; não já em fórma de descripção: é agora a personagem, a rainha D. Maria, quem acciona e falla.

Uma enscenação similhante a esta que o auctor expõe com palavras antes de entrar na acção, tem o recitador de a pintar por meio da expressão que hade dar á sua physionomia, antes de começar a recitação, que é acção pessoal d'elle recitador.

Não nos sendo permittido accrescentar palavras, em guisa de prologo ao texto que o auctor escreveu, por isso recorremos a expressão physionomica, ao gesto.

No rosto do recitador e na inflexão com que começa, ha de forçosamente transparecer o estado da sua alma, o *sentimento do tom* que vae reger o discurso. E deve transparecer por modo tal, que se transmitta ao auditorio, aliás não conseguirá dominar-lhe o espirito, nem convencê-lo.

Deveremos começar a analyse do *sentimento que predominou* na alma do auctor, buscando em primeiro logar a idéa principal, chave de todas as outras, mas que muitas vezes não é a oração principal na construcção grammatical do periodo.

Em uma phrase de estylo simples e facil, a idéa principal apresenta-se núa e clara; porém, quando o estylo é opulentamente ataviado, achamo-nos embaraçados com os enfeites, rendilhados, lavores e bellezas que ornam as idéas.

N'este caso, para realisar a analyse, que faremos? Uma especie de dissecção anatomica do texto.

Vamos pôr de parte todas as bellezas que nos embaraçam, pensaremos sómente no fio do sentido da idéa principal. Se essa idéa está emmaranhada em numerosas idéas incidentes, supprimâmo-las todas: tiremos da idéa principal todas as

Digitized by Google

palavras que forem simples ornato, deixemo-la completamente isolada.

A idéa principal, assim despida, dar-nos-ha o fio de todo o sentido do trecho.

Justamente por terem muitas incidentes, tomemos para exemplo da analyse de idéas as primeiras estancias dos *Lusiadas*.

I

As armas e os varões assignalados,
Que da occidental praia Lusitana,
Por mares nunca d'antes navegados,
Passaram ainda além da Taprobana;
Em perigos, e guerras esforçados,
Mais do que permittia a força humana,
Entre gente remota edificaram
Novo reino, que tanto sublimaram:

II

E tambem as memorias gloriosas
D'aquelles Reis, que foram dilatando
A Fé, o Imperio; e as terras viciosas
D'Africa, e d'Asia andaram devastando.
E aquelles que por obras valerosas
Se vão da lei da morte libertando,
Cantando espalharei por toda a parte,
Se a tanto me ajudar o engenho, e arte.

Diz-nos a grammatica que a idéa principal é:

As armas, e os varões assignalados,
Cantando espalharei por toda a parte.

Esta idéa, assim isolada, vae ser submettida ao nosso raciocinio; vamos vesti-la pobremente, com expressões da nossa linguagem habitual, e em poucas palavras. Isto é, vamos traduzi-la na linguagem usual da nossa conversação, conforme á verdade da natureza.

Digitized by Google

Descubrâmos a *intenção* geral que teria o poeta quando escreveu este trecho. A intenção de Camões é bem clara: engrandecer, fazer soar por todo o mundo a fama das glorias da patria: — *elogiar*.

A sua convicção qual seria? Que esse elogio era justo e merecido.

Queria pois elogiar, com justiça, o valor das *armas*, e a coragem dos *varões*, ainda maiores.

Simplifiquemos mais: o poeta queria cantar em primeiro logar as *armas* lusitanas.

«As armas... espalharei por toda a a parte.»

Logo depois do primeiro membro logico, encontrâmos uma copulativa — *e os varões assignalados*, outro membro logico que vem reforçar, ampliar o sentido do primeiro, na *intenção* de *fazer notar*, dando ao segundo um valor ainda mais amplo.

Não serão sómente — *as armas* — que espalharei cantando; serão tambem *os varões assignalados*.

E' o qualificativo *assignalados* que nos suggere o raciocinio da grandeza reforçada. Os *varões* passam a occupar o logar mais proeminente.

Temos, pois:

«*As armas* (grandes), *e os varões assignalados* (ainda maiores).»

Cantando (complemento grammatical de modo) representa para nós uma incidente importante, em que podemos vêr o orgulho e ufania com que o poeta promette fazer a acção. E' o modo altivo com que elle quer *espalha-los* por todo o mundo.

Espalha-los, no dizer do poeta, é fazer correr a fama dos seus heroes, torna-los bem conhecidos.

Digitized by Google

Digâmos agora em redacção nossa:

As *armas* (grandes) *e os varões assignalados* (ainda maiores), *cantando* (orgulhoso), farei conhecidos por todo o mundo.

Está bem assente o sentido da idéa principal; passêmos ás incidentes. Vêmos que são relativas ás façanhas dos *varões;* observâmos que constituem dois grupos distinctos.

1.º Grupo
Que da occidental praia Lusitana
Por mares *(terriveis)* nunca d'antes navegados
Passaram *(é espantoso)* ainda além da Taprobana;

2.º Grupo
(Ainda mais) Em perigos e guerras esforçados,
Mais do que permittia a força humana,
Entre gente remota, edificaram
Novo reino *(grandioso)*, que tanto sublimaram.

O 2.º grupo envolve a *intenção de reforçar* a idéa expressa no primeiro.

Seguem-se duas copulativas, d'esta vez continuadas da idéa principal, com *intenção* manifesta de reforçar ainda mais esta principal. E' um *crescendo* de vigor.

1.ª
E tambem *(espalharei)* as memorias gloriosas
D'aquelles Reis, que foram dilatando
A Fé, o Imperio; — e *(que)* as terras viciosas
D'Africa e d'Asia andaram devastando.

Vem depois outra copulativa identica; d'esta vez na *intenção* de ampliar vastamente o elogio, estendendo-o a todos que vão deixando boa memoria de si por grandes feitos de armas.

2.ª
E aquelles *(tambem)* que por obras valerosas
Se vão da lei da morte libertando...

Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

Digitized by Google

Este ultimo verso é formado por uma idéa condicional.

Relativamente a esta ultima idéa, abrâmos um parenthese especial. Quem sabe se não estará justamente n'este fim a expressão inicial da resolução do auctor?

A phrase — *se a tanto me ajudar o engenho e arte*, — embóra não seja a primeira na ordem *grammatical* da construcção directa do periodo, é todavia a primeira na ordem *natural* da expressão; é a condição principal, de ordem superior, que ha de influir para a factura da obra.

D'esta idéa, d'esta especie de consulta a uma força superior á vontade individual, nasceu o sentimento da *resolução*, que havia de imperar na alma do auctor ao começar a exposição do pensamento.

Na conversação usual, a condição, quando seja de força superior, é quasi sempre a primeira a ser expressa, quer seja no sentido de facilitar, quer no de contrariar a acção. Dizemos: — *Se ámanhã fôr rico, terei carruagem.* — *Se chover, não irei passear.*

Será mais grammatical, mas não é tão vulgar e natural empregar-se a ordem directa dizendo: — *Terei carruagem, se amanhã fôr rico.* — *Não irei passear, se chover.*

E' certo que pensâmos primeiro na acção principal futura, que intentamos praticar; mas, desde que no espirito nos entrou a idéa condicional de que uma forte adversidade póde inutilisar o nosso esforço, ou de que um poderoso auxilio nos póde favorecer, será a idéa condicional, esta *ultima* entrada no cerebro, a *primeira* a sahir na expressão. E, assim como «a physionomia, pela sua visinhança com o cerebro, é o *primeiro* orgão a exteriorisar pelo movimento a expressão da ultima idéa recebida» [1], assim tambem a palavra subita e espon-

[1] Ed. Cuyer. *La Mimique. (Analyse des mouvements expressifs.)* Paris, 1902.

Digitized by Google

tanea traduz sempre em *primeiro* logar a ultima idéa formulada.

Luiz de Camões, caracter firme e decidido, se fallasse em vez de escrever, se *dissesse* espontaneamente, livre das peias do artificio poetico, decerto começaria:

«Se a tanto me ajudar o engenho e arte, cantando espalharei...»

Sendo escudada na condicional *se a tanto me ajudar*, que se baseia a *firmeza* e *decisão* de animo caracteristica do auctor, — é ella a base primordial da idéa. E' aqui que o recitador terá de ir buscar a *afinação prévia* da physionomia e dos recursos expressivos para enthusiasmar e arrastar, com a sua, a alma do auditorio.

A idéa do poeta será assim interpretada para nós, antes de a dizermos: — *Ajudem-me o engenho e arte, e serei capaz de cantar as armas e os varões...*

Pelo que temos dito, fica demonstrado que a analyse nos levou á conclusão de que — Luiz de Camões, enlevado n'um extasi de patriotismo, confiando, primeiro que tudo, em que não o abandonarão «o engenho e arte», promette cantar no seu poema:

1.° As armas...

2.° Os varões assignalados...

3.° As memorias gloriosas dos reis...

4.° Aquelles todos, que por façanhas perpetuam os seus nomes.

Terminada a analyse da phrase principal assim simplificáda, procederemos a identico estudo em cada uma das incidentes, que muitas vezes são cortadas por outras, e assim successivamente.

Quando tratarmos de *inflexões* e *palavras de valor*, fare-

Digitized by Google

mos vêr que a sobriedade do colorido é uma das cousas que póde dar grande relêvo á dicção, longe de a prejudicar.

Contraste. — *E' a opposição de duas cousas, uma das quaes serve para fazer notar a outra.*

No estylo, o contraste é a opposição entre duas situações do discurso ou das partes do discurso.

Na pintura, diz-se contraste de côres, contraste de sombras e de luz, etc.: — na dicção, a palavra *contraste* é empregada n'este mesmo sentido.

O effeito do contraste é directamente tomado da natureza, em que tudo quanto existe tem contraste: a sombra e a luz, o frio e o calor, o grande e o pequeno, o solido e o liquido, e bom e o mau, a virtude e o vicio, etc., etc.

Os contrastes na idéa e no estylo hão de apparecer sempre *necessariamente*: — do mesmo modo que tudo é contraste na natureza, tudo é contraste no livro.

Dizer bem é fazer realçar os contrastes do estylo, traduzindo-os pela triplice expressão harmonica da voz, da physionomia e do gesto.

Voz, physionomia e gesto, são tres representantes da acção, que é o *movimento*.

A acção é a vida em toda a natureza.

O escriptor e o pintor, recorrendo a processos eguaes, teem de sujeitar-se forçosamente á lei natural da opposição dos tons de colorido, para que as suas idéas adquiram valor.

E' indispensavel, pois, que, fazendo a analyse das idéas, o recitador tenha bem presente este principio.

Toda a idéa, destinada a ferir a imaginação de quem lê, é como que um toque de luz no quadro. Ao lado d'um ponto luminoso, havemos de necessariamente encontrar um contraste absoluto em relação a elle: quer seja uma idéa accessoria destinada a servir de sombra á primeira, quer seja um outro

Digitized by Google

ponto de luz em sentido inverso do primeiro, que dê motivo a fazê-lo realçar.

O primeiro dá sempre na vista logo á simples leitura; mas o segundo escapa facilmente. E' preciso usar d'este raciocinio: — vejo aqui um effeito dado pelo auctor em tal sentimento; *alegria* por exemplo. Hei de forçosamente achar o contraste que joga com elle.

O que poderá ser?

1.° Poderá ser um membro indifferente da phrase, que a minha dicção desprezará o mais possivel para o deixar ficar como sombra ao lado da luz.

2.° Poderá ser uma idéa, um sentimento, em plena luz tambem, mas de caracter opposto: — de *tristeza*, por exemplo.

Andará sempre na dicção, como no estylo, a sombra ao lado da luz *(claro escuro)*, ou luz contra luz para que brilhe mais uma ficando a outra vencida, ou para que ambas se ostentem com vigor *quasi* egual; perfeitamente egual nunca.

Os contrastes no estylo apresentam-se sob muitas fórmas:

1.° *Contraste por sombra e luz:* — tom narrativo simples ao lado de tom expressivo.

2.° *Contraste por colorido inverso:* — dois tons luminosos ao lado um do outro, mas oppostos no sentido, em sentimentos differentes: — a alegria ao lado da tristeza, o enlevo ao lado do tédio, a estima ao lado do desprezo, etc.

Duas côres eguaes ao lado uma da outra annullam-se, se fôrem da mesma força. O escriptor nunca commetterá tal erro; mais depressa sacrificará a logica.

Se a côr ficar *berrante* e dura, ha meios de attenuar a transição de tom por meio de esbatimentos dentro da mesma côr *(nuances)*.

Nuance *quer dizer: gráos differentes por que póde passar a côr sem perder o nome que a distingue. Figuradamente:*

Digitized by Google

differença delicada e quasi imperceptivel entre duas cousas do mesmo genero.

E' n'este ultimo sentido que se emprega o termo *nuance* com referencia ao estylo e á dicção.

Em portuguez, a palavra *cambiante* não dá bem a idéa d'esta suave transição da côr.

No *contraste* o salto é rapido; por meio das *nuances* a transicção faz-se deslisando suavemente e sem abalo, esbatendo.

No theatro e na tribuna, as *nuances* são esses rasgos de maestria de que os maus recitadores não teem noção, ou que empregam ao acaso; mas cujo uso distinguirá sempre o artista que tem verdadeiro talento e illustração, d'aquelle que só na apparencia exterior possue estas qualidades.

Muitos recitadores ha que, não tendo o fino tacto de distribuir as *nuances* com *engenho e arte,* as empregam a torto e a direito, sem a menor sombra de criterio.

—Succede que os *contrastes* no estylo estão ás vezes ligeiramente indicados; parece que o auctor quiz propositalmente deixar ao interprete o cuidado de os trazer á plena luz, de os pôr em fóco.

Citemos alguns exemplos de contrastes no estylo:

Entrava a formosissima Maria...
. .....
Lindo o gesto, mas *fóra de alegria*——(côr opposta.)
.....
Deante do pae *ledo* que a agasalha,
Estas palavras taes, *chorando* espalha——(côr opposta.)
(Lusiad. III, 102.)

Rompe toda a tardança, *acude* cedo——(côres eguaes.)
A' miseranda gente de Castella;
.....
Acude e corre pai; que *se não corres*
Póde ser que *não aches* quem soccorres.——(côres quasi eguaes).
(Lusiad. III, 105.)

Digitized by Google

Assi como a bonina, que *cortada*
Antes do tempo foi, *candida e bella*,
Sendo das mãos lascivas maltratada
Da menina que a trouxe na capella,
O cheiro traz perdido, e a *côr murchada:*
Tal está, morta, a *pallida donzella*,
Seccas do rosto as rosas, e perdida
A branca e viva côr, c'o a doce vida.

(LUSIAD. III, 134.)

Que serie de contrastes se depara n'este bello trecho!

Cortada = morta — (côr quasi egual.)
Candida e bella = pallida donzella — (côr opposta.)
A côr murchada = a branca e viva côr, etc. — (côr opposta).

Contrastes de estylo curiosos, em côr quasi egual, offerecem os verbos das primeiras estancias dos *Lusiadas*, em progressão de *crescendo:*

Passaram inda além da Taprobana...
E entre gentes remotas, *edificaram*
Novo reino que tanto *sublimaram*, etc.

Os contrastes pódem ser não só de palavras, mas tambem de caracteres, de paixões, de sentimentos, etc.

Para analysar as idéas de um trecho, e sabermos qual a especie de colorido que havemos de dar-lhe na dicção, deveremos ter sempre bem presentes os seguintes pontos essenciaes:

1.°— *Todas as palavras teem um sentido; mas o sentido apparente nem sempre é o verdadeiro. Respeitar a intenção mais do que a palavra;*

2.°— *Na analyse do texto, ter sempre na mente que tudo é contraste no estylo;*

Digitized by Google

3.º— *Na expressão das idéas e dos sentimentos, harmonisar a voz, physionomia e gesto.*

4.º— *Não pensar senão no movimento;— desprezar a pontuação escripta para acudir ao movimento. Observar que a cada movimento de paixão corresponde um movimento rythmico do periodo escripto, e por consequencia um movimento rythmico da voz e do gesto.*

Temos exposto o que deve ser a analyse de idéas, e as cousas que com ella se prendem. Vamos passar á traducção d'essas idéas pela *musica* da palavra fallada — *a inflexão.*

Digitized by Google

Digitized by Google

IX

Musica da palavra

Toda a expressão fallada, de uma idéa ou de um sentimento, traduz-se por uma serie de modulações da voz, que se poderiam escrever em notação musical.

Toda a falla é um canto; na conversação, ainda a mais natural, ha sempre musica.

O canto é uma extensão convencional da voz.

O homem fallou antes de cantar, e foi de certo a melodia da palavra que lhe suggeriu a idéa do canto, de que fez arte independente, creando para ella regras especiaes.

Na mais simples phrase se demonstra a verdade do que fica dito. Despedimos um importuno, dizendo-lhe: — *Adeus, meu amigo!* — Esta mesma phrase poderemos dirigi-la a uma pessoa que respeitemos muito, — a um subalterno protegido, — a um adversario, para pôr ponto n'uma questão azeda.

Escutemo-nos em todos estes casos; ouçamo-nos fallar a nós mesmos: veremos que não deixámos de *cantar*. Porém, a musica variou á medida que variou o sentimento.

Repitâmos a phrase — *Adeus meu amigo!* com variadas inflexões, e, ouvindo-nos, veremos se não é justamente uma

Digitized by Google

phrase de canto. Toda a phrase, desde que é fallada, torna-se uma phrase cantada.

Parece um paradoxo: estamos constantemente a recommendar aos principiantes que *não cantem* o que lêem ou recitam, que fallem *naturalmente*, e dizemos agora que toda a palavra tem musica.

Deveriamos antes dizer: — apanhem as modulações musicaes da linguagem fallada, mas desprezem todas as que não sirvam á conversação usual.

Quando Molière dizia — *recitar como se falla*, era isto que elle queria recommendar

---

Inflexão. — E' a modulação pela qual a palavra exprime idéas não contidas na sua significação.

Verdade, nitidez, naturalidade, são tres requisitos indispensaveis á inflexão.

Achamos a inflexão conveniente, procurando descobrir as idéas que ella deve juntar á significação das palavras que temos a dizer.

Descobriremos essas idéas, conhecendo na phrase escripta a *intenção* e a *convicção* do auctor.

Da intenção e convicção do auctor deprehenderemos as idéas que deveremos juntar á phrase sob a fórma de *complementos mentaes*.

Complementos mentaes são pequenas phrases que, por fórma reduzivel a inflexão, representam a idéa que se pretende juntar á phrase escripta.

Ha um processo mechanico de assimilar na inflexão as idéas representadas pelo complemento:

Juntar o complemento ao texto em certo logar, e repetir a phrase assim completada, tantas vezes quantas seja necessario para que a nossa observação perceba n'ella as idéas con-

Digitized by Google

tidas no complemento. Isto é: até produzir insensivel e naturalmente a inflexão verdadeira que se pretende.

Achada a inflexão e julgada certa, retiraremos o complemento: a idéa d'este ficará na palavra, representada pela nota musical.

Certificamo-nos de que a inflexão é boa e justa, observando e calculando se ouvindo nós aquella musica na voz de outra pessoa, reconheceriamos n'ella explicitas as idéas do complemento mental, que quizemos juntar-lhe.

Essas idéas representam sempre pensamentos ou sentimentos [1].

Como obteremos a certeza de que a inflexão é realmente *verdadeira?* Pela observação da natureza; pela *arte de ouvir* applicada com criterio artistico.

Convém acharmo-nos bem conhecedores das expressões particulares, com que na vida real as idéas são traduzidas pela musica da linguagem familiar, visto que deveremos dar sempre a toda a phrase fallada o tom da maior naturalidade.

Recitar como se falla: — nunca deixemos de ter este preceito deante dos olhos.

Molière nas *Preciosas ridiculas*, referindo-se a certos actores, dizia: *Estes recitam como se falla.* No *Impromptu de Versailles* pede que, até mesmo na tragedia, se falle *naturalmente* e *humanamente.*

Eis o segredo da dicção, que tornou Molière tão celebre, e que elle exigia nos seus artistas: — *recitar como se falla.*

Será, pois, *verdadeira* a inflexão que fôr simples, e que ordinariamente fôr empregada na conversação usual.

Para traduzir cada idéa ou sentimento, só ha *uma unica* inflexão verdadeira; não teremos que escolher entre duas. A

---

[1] Todos os modernos auctores de tratados de dicção acceitam e empregam a theoria do complemento, a que chamam *phrase mental, nota inflexiva, reflexo da idéa,* etc.

Digitized by Google

inflexão, que ensaiâmos, diz ou não diz a idéa; se a diz claramente, é essa a *unica*.

Do mesmo modo que para o escriptor não ha em toda a lingua senão *um unico* vocabulo, que traduza *com toda a propriedade* uma certa e determinada idéa; assim tambem para o recitador não ha senão *uma unica* inflexão, que seja a *justa e verdadeira* para reproduzir essa idéa na musica da voz.

A difficuldade consiste em descobri-la entre a infinita variedade de inflexões, que approximadamente podem ser representativas da mesma idéa.

Como havemos de praticar para sabermos que a inflexão, além de verdadeira, é a *unica justa* para applicar na idéa precisa?

Sempre pela observação: — ouvindo-nos a nós mesmos, e sabendo ouvir os outros.

Antes de tudo, cada um estabelecerá bem no seu espirito a differença que ha entre a sua voz quando conversa, e quando quer recitar: — é necessario que essa differença lhe appareça bem clara, para que possa fugir constantemente do tom falso do *declamador emphatico*, artificial e postiço.

Quantas inflexões bellas e variadas, quantos *cambiantes* delicados se encontram na conversação natural, que produzimos sem darmos por elles, e justamente porque os não procurâmos! Aprendâmos a fixar essas inflexões da vida real retendo-as de memoria, como se retem uma melodia facil; faremos depois a applicação d'ellas quando nos convenha, distribuindo-as com judicioso discernimento.

Façamos, comnosco mesmos, exercicio de reproducção de inflexões, como quem se exercita nas escalas do canto musical.

Partâmos do *simples para o composto*, d'uma difficuldade menor para outra mais complicada.

Apanhemos primeiramente a expressão dos sentimentos, e dos movimentos curtos d'alma: um grito de alegria, de dôr,

Digitized by Google

de admiração, de esperança, de receio, de tédio, de compaixão, etc.

O coração humano é um teclado, sobre o qual as paixões executam arias tristes ou alegres. A nossa tarefa será surprehender na expressão espontanea de um grito, de uma ou duas palavras, esse effeito da impressão recebida, quer seja nos outros, quer seja em nós, e sabê-lo applicar, um dia, aos sentimentos que houvermos de reproduzir, como se elles irrompessem do nosso proprio coração.

As explosões *rapidas* do sentimento traduzem-se na palavra por phrases curtas, um grito muitas vezes; estas são faceis de surprehender e de fixar, por isso que a sua expressão é a mesma em todos os homens, e não dá tempo a ser modificada pelas circumstancias de maior ou menor cultura intellectual de quem sente.

Um camponio ou um grande senhor, colhidos de subito por uma grande admiração, por um deslumbramento dos sentidos, soltam a phrase exclamativa com a mesma inflexão.

O objecto é que tem de ser diverso para originar a mesma impressão na alma de cada um d'elles; isso não importa ao caso. A inflexão é a mesma, desde que o sentimento seja o mesmo.

Procurando exercitar-nos em reproduzir inflexões ingenuas, simples, apanhadas ao acaso, por pequenas tentativas iremos progredindo gradualmente, até que mais tarde consigamos vencer as grandes difficuldades.

N'esta investigação de inflexões, ha uma serie numerosa de phrases curtas, exclamativas ou interrogativas, de que é util precisar a inflexão verdadeira (conforme á intenção e á convicção).

Estas phrases formarão para nós uma collecção de *complementos mentaes* destinados a animar periodos inteiros, sobre cada um dos quaes cada uma d'essas pequenas phrases se possa *enxertar* de modo racional, para completar-lhes a idéa.

Digitized by Google

Eis alguns exemplos d'essas phrases curtas, que constantemente estão sendo aproveitadas para complementos mentaes:

Ora adeus!	Que diz?
Póde lá ser!	Pois quê!
Que digo eu?	Pudéra!
Como direi?	Essa é boa!
Vamos lá!...	Escute.
Note bem!	Quer saber?
Sabe?	Ora ouça.
Bem vê.	E' singular!
Qual historia!	Pois sim!
Que bom!	E' certo.
Palavra de honra!	Juro-lhe, etc., etc.

Estas breves phrases complementares da idéa, muitas vezes o auctor as escreveu no texto, porque lhe germinaram no pensamento e lh'o concluiram. Em Camões e Garrett, em Vieira e em muitos outros as encontrâmos.

Juntemos a cada um d'estes complementos as idéas nascidas da *intenção* ou da *convicção*, e afinando-nos pelo sentimento *dominante* da situação, veremos que cada um d'elles poderá servir de explicação á phrase inteira. Exemplo:

«Quero, se me deixaes, ir só por terra,
«Porque eu serei comvosco em Inglaterra.»
(Lusiad. VI, 54.)

A intenção da personagem que falla é *propôr* (se me deixaes);—a convicção é a de que *pódem crer*. Sentimento dominante: a *resolução firme* (quer ir só).

Sentimento e intenção estão bem claros.

A convicção suggere-nos o complemento:—*palavra de honra!*

Diremos o verso assim completado:

— Porque eu serei comvosco em Inglaterra. (*Palavra de honra!* ou *Juro!*)

Digitized by Google

Não nos preoccupemos nunca com a redacção do complemento. Ella póde ser em extremo simples e trivial, muito embora o estylo do texto seja nobre e empolado.

Desde que o complemento traduza bem, para o recitador, a idéa que este quer expressar, ainda que seja um plebeismo, uma familiaridade, será um agente poderoso para descobrir a inflexão justa e verdadeira.

Para chegar ao *verdadeiro*, façamos sempre um rodeio passando pelo simples e trivial.

Quantas vezes, em dialogos travados entre gente do povo, notamos entoações de voz, inflexões, que nos impressionam pela justeza e verdade da expressão! São perolas de alto valor, essas inflexões tão ricas de sinceridade.

— Note-se que o mesmo *complemento* não serve a todos os que pretendam *dizer bem* a mesma phrase com a mesma idéa. A individualidade do recitador póde requerer outro, embora com a mesma *intenção*, *convicção* e *sentimento*.

O *complemento*, verdadeiramente, synthetisa a idéa do individuo que analysou a phrase, e que o inventou: logo só a este serve, porque só este sabe como elle lhe nasceu no espirito.

A *originalidade* na dicção é indispensavel.

Ha livros annotados, que pretendem indicar ao principiante qual *a idéa complementar* que deverá juntar ao texto, e em que logar da phrase, para achar a justa inflexão. Podem fornecer algum auxilio; mas o seu uso será condemnavel por anti-artistico.

Estão no mesmo caso do mestre que, sem mais explicação, repita ao discipulo:— *diga como eu digo*, querendo que este busque imita-lo, sem conhecer o *porquê* de cada particularidade. Tal systema é um crime de lesa-arte e de lesa-intelligencia.

O resultado de tal *ensino de papagaios* será sempre o ar-

Digitized by Google

remedo aleijado, a caricatura do modelo ridiculamente imitado.

Encaminhem-se os primeiros passos do principiante na escolha das intenções e convicções; — quanto ás *inflexões,* seja elle quem as vá achar na natureza, e por consequencia em si mesmo.

Lei immutavel: *Saiba ouvir-se fallar a si, aprenda a crear! Nunca a imitar.*

— Em dialogo, ha um meio, que muitas vezes não falha, para achar o complemento da resposta a uma pergunta.

Consiste em repetir mentalmente a mesma pergunta, como complemento anterior de afinação prévia, mas com a respectiva *intenção*. Exemplo:

P.— *E' instruido o Antonio?*
R.— *E' um ignorante.*

Supponhâmos que compunhamos assim a resposta:

(Instruido? Ora adeus!)
R.— *E' um ignorante.*

Retiremos os *complementos* mentaes: a inflexão, que vem substitui-los, será a justa traducção da intenção de *desenganar* (por exemplo).

— A pergunta, na inflexão, revela muitas vezes a *convicção,* que o interrogante tem, de que a resposta confirmará o seu modo de ver. A isto chamaram os velhos mestres, com propriedade, — *pergunta affirmativa,* em contraposição com a *pergunta simples* ou indecisa.

— As incidentes e as inversões grammaticaes difficultam por vezes a inflexão.

Digitized by Google

Do mesmo modo que na analyse das idéas, quando a phrase é excessivamente embaraçada por incidentes, devemos achar primeiro a *inflexão* para a idéa principal: ponhâmos de parte todos os ornatos e atavios e procuremos a *inflexão* verdadeira para a phrase assim simplificada.

Achada esta, vejamos a maneira de a conservar *suspensa*, emquanto digamos as incidentes (que terão as suas inflexões proprias), e *retomemos* a inflexão suspensa, quando o sentido seja retomado.

Exemplo: A falla de Marte no conselho dos deuses.

«...*Ó Padre*, a cujo imperio
Tudo aquillo obedece, que creaste;
Se esta gente, que busca outro hemispherio,
Cuja valia, e obras tanto amáste,
Não queres que padeçam vituperio,
Como ha já tanto tempo que ordenáste,
Não ouças mais, pois és juiz direito,
Razões de quem parece que é suspeito.

(Lusiad. I, 38)

Extremêmos primeiro a idéa principal:

Ó Padre, não ouças mais razões de quem parece...

Repitâmos esta idéa em voz bem firme, na sua nova fórma, com os *complementos mentaes* nos respectivos logares. Escutemo-nos attentamente para apanharmos a inflexão verdadeira. Fixemos na memoria essa inflexão preciosa, repetindo-a muitas vezes. Desde que esteja bem fixa na nossa dicção, podemos ter a certeza de que as palavras do texto se adaptarão a ella.

Proseguiremos, fazendo egual estudo sobre cada incidente, collocando *inflexões* onde o nosso bom gosto entenda que devemos dar valor *inflexivo*.

A mesma *inflexão* da idéa principal, nos grandes trechos

Digitized by Google

como nos pequenos, reapparecerá, sempre que se apresente um membro do mesmo pensamento, quer destacado, quer ligado por copulativa ou outra conjuncção.

— «Lêr bem, diz Legouvé, é fazer cahir sobre as palavras a inflexão justa. N'isto, ao que parece, a observancia da pontuação nada póde; os signaes pontuativos, que dão o desenho da phrase, não lhe dão a musica. Todavia, dois d'estes signaes, o ponto de exclamação e o ponto de interrogação, envolvem idéa de inflexão. Escute-se cada um a si mesmo quando exclama, e verá que a exclamação se exprime sempre por um tom identico, e, por consequencia, a simples vista do signal que a representa, basta para nos recordar o som que a acompanha.

«A regra de dicção para toda a phrase interrogativa é que o som das primeiras palavras deve corresponder ao som da ultima. Exemplo:

«Crê o *senhor* que será facil despedir este *importuno?*

«A inflexão que recahe so bre *senhor* é a mesma que recahirá sobre a palavra *importuno;* a segunda é o echo da primeira: são, podemos servir-nos da comparação, duas mãos que se unem por cima da cabeça das outras palavras. Digamos *notas* em vez de *sons*, e a explicação será ainda mais clara. Se a inflexão de *senhor* é um *dó*, a inflexão de *importuno* será egualmente um *dó*. Póde fazer-se a experiencia ensaiando ao piano.

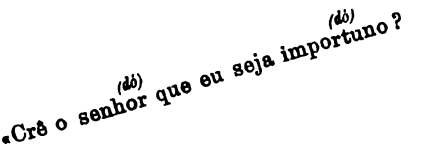
«Mas, eis o ponto verdadeiramente singular d'esta regra, o sentido interrogativo da phrase marcar-se-ha perfeitamente bem, se estes dois *dós* fôrem identicamente os mesmos, ou se o primeiro começar a oitava e o segundo a acabar; ou, tambem ainda, se o primeiro a acabar e o segundo a começar. O desenho vae tornar-nos esta explicação clara. Façamos tres provas com uma mesma phrase. Primeira:

(dó) (dó)
Crê o senhor que eu seja importuno?

Digitized by Google

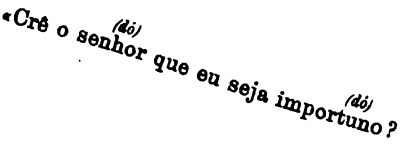
«Aqui o *dó* que começa, e o *dó* que acaba a phrase, são uma e a mesma nota.

«Segunda prova:



«O primeiro *dó* começa a oitava, o segundo termina-a. E' uma escala ascendente.

«Terceira prova:



«O primeiro *dó* é no alto, o segundo no baixo. E' uma escala descendente.

«Estas tres fórmulas marcam egualmente a interrogação, mas não exprimem o mesmo sentimento.

«A primeira, em que as duas notas são absolutamente identicas, corresponde mais naturalmente aos sentimentos tranquillos.

«A formula ascendente indica sentimentos de impaciencia, de colera, etc.

«A formula de cima para baixo exprime acertadamente o desdem, desprezo, etc.

«Appliquem-se a esta mesma phrase as tres inflexões differentes, e reconhecer-se-ha a justeza da observação.»

Digitized by Google

—A inflexão não muda emquanto o pensamento durar, ainda que este seja muito longo. Exemplo: [1]

Mas *quem póde(?)* livrar-se porventura
Dos laços, que Amor arma brandamente
Entre as rosas, e a neve humana pura,
O ouro, e o alabastro transparente?—— *(Quem póde?)*
Quem (?) de uma peregrina formosura,
De um vulto de Medusa propriamente,
Que o coração converte, que tem preso,
Em pedra não; mas em desejo acceso? —— *(Quem póde?)*

Quem viu (?) um olhar seguro, um gesto brando,
Uma suave, e angelica excellencia,
Que em si está sempre as almas transformando,
Que tivesse contra ella resistencia? —— *(Quem viu?)*
(Bem vêem)—Desculpado por certo está Fernando,
Para quem tem de amor experiencia:
....

(Lusiad. III, 142.)

O pensamento termina na palavra — *resistencia.* — A mesma inflexão tem de renovar-se, mais ou menos reforçada, em cada membro ou juntura do pensamento — *quem póde?* — *quem viu?* que são um e o mesmo.

Outro exemplo: [2]

«Aquellas duvidosas gentes disse:...
.....
Como (?), da gente illustre Portugueza
Hade haver quem refuse o proprio Marte?
Como (?), d'esta provincia, que princeza
Foi das gentes na guerra em toda a parte,

---

[1] O sentimento dominante d'este colorido é *lastima.* — A intenção é *desculpar;* — convicção de que *todos fariam o mesmo.*

[2] Sentimento dominante *indignação* e *espanto.* Intenção de *animar, incitar;* convicção de que *ha de persuadi-los.*

Digitized by Google

Ha de sahir quem negue ter defeza, (?)
Quem negue a fé, o amor, o esforço e arte
De Portuguez (?), e por nenhum respeito
O proprio reino queira ver sujeito?

Como? Não sois vós ainda os descendentes
D'aquelles, que debaixo da bandeira
Do grande Henriques, féros e valentes,
Venceram esta gente tão guerreira?
Quando tantas bandeiras (?), tantas gentes
Puzeram em fugida (?), de maneira
Que sete illustres Condes lhe trouxeram
Presos, afóra a presa que tiveram?

Com quem (?) foram contino sopeados
Estes, de quem o estaes agora vós,
Por Diniz, e seu filho sublimados,
Senão com os vossos fortes pais e avós?
— Pois se com seus descuidos, ou peccados,
Fernando em tal fraqueza assim vos pôz,
Torne-vos vossas forças o Rei novo:
Se é certo que co'o Rei se muda o povo.

Rei tendes tal, que se o valor tiverdes
Egual ao Rei, que agora alevantastes,
Desbaratareis tudo o que quizerdes,
Quanto mais a quem já desbaratastes:
— E se com isto emfim vos não moverdes
Do penetrante medo que tomastes,
Atae as mãos ao vosso vão receio,
Que *eu só* resistirei ao jugo alheio.

Eu só com meus vassallos, e com esta
.....
Defenderei da força dura, e infesta,
A terra nunca de outrem subjugada:
Em virtude do rei, da Patria mesta,
Da lealdade já por vós negada,
Vencerei não só estes adversarios,
Mas quantos ao meu Rei forem contrarios.

(LUSIAD. IV, 15-19.)

Digitized by Google

O 1.º pensamento termina em — *afóra a preza que tive ram.* — A inflexão *como? (é possivel?!)*, que traduz os sentimentos dominantes *espanto e indignação*, ainda não acaba com esse pensamento.

Segue-se inflexão identica, mais reforçada, que começa — *Com quem (?)... (dizei!)*, — e vae terminar em — *paes e avós?... (dizei!)*

E' só depois que começa a nova inflexão: *Pois se com seus descuidos...*, que envolve novo pensamento, estabelecendo uma comparação, frizando um contraste, para fechar o sentido. Entra-se depois com grande vigor na phrase culminante: — *Rei tendes tal... (desenganae-vos!)*.

Essa *acção* é ainda renovada com a maxima *bravura* no auge do *movimento: — Eu só (desenganae-vos) resistirei...* — *Eu só (juro) com meus vassallos...*

O professor Samson expoz mui claramente esta mesma theoria da inflexão, dizendo: — «Quando queremos assegurar-nos de que uma inflexão é boa em um pensamento, é necessario *confrontar a modulação que termina a phrase com aquella que a começou*, repetindo-a mais de uma vez. Se não houver uma perfeita relação exacta entre as duas modulações, a inflexão é má, a dicção é falsa.

«Esta regra tanto se applica ao longo periodo, como á phrase mais curta. Emquanto o sentido não mudar, para que se mudará a *inflexão* que o traduz?»

Se não observarmos este preceito, arriscar-nos-hemos a perder o fio do pensamento, como póde succeder no exemplo seguinte:

No canto I dos LUSIADAS, na invocação ao Rei, começa um pensamento pelas palavras: *E vós, ó bem nascida segurança...*, que vae sempre continuando suspenso; só na estancia 9.ª vem a conclusão da ideia — *vereis um novo exemplo*.

Digitized by Google

E *vós*, ó bem nascida segurança
Da Lusitana antiga liberdade,
E não menos certissima esperança
De augmento da pequena Christandade:
Vós, ó novo temor da Maura lança,
Maravilha fatal da nossa edade,
Dada ao mundo por Deus, que todo o mande,
Para do mundo a Deus dar parte grande;

Vós, tenro e novo ramo florecente
De uma arvore de Christo mais amada
Que nenhuma nascida do Occidente,
Cesárea, ou Christianissima chamada:
Vêde-o no vosso escudo, que presente
Vos amostra a victoria já passada,
Na qual vos deu por armas, e deixou
As que elle para si na cruz tomou:

Vós, poderoso Rei, cujo alto imperio
O Sol, logo em nascendo, vê primeiro,
Vê-o tambem no meio do hemispherio,
E, quando desce, o deixa derradeiro:
Vós, que esperamos jugo e vituperio
Do torpe Ismaelita cavalleiro,
Do Turco oriental, e do Gentio,
Que inda bebe o licor do santo rio:

Inclinai por um pouco a magestade,
Que nesse tenro gesto vos contemplo,
Que já se mostra, qual na inteira edade,
Quando subindo ireis ao eterno Templo.
Os olhos da real benignidade
Ponde no chão; *vereis* um novo exemplo
De amor dos patrios feitos valerosos,
Em versos divulgado numerosos.

(Lusiad. I, 6-9.)

E' necessario que a inflexão dadas nas palavras: *E vós...* reappareça constantemente, nas repetições do pronome *Vós...* até se reatar a idéa nas palavras *inclinai por um pouco...*

Digitized by Google

os olhos ponde... para nascer nova inflexão na phrase — *vereis um novo exemplo...*

Tão rigorosamente se deve dar a mesma inflexão emquanto durar o mesmo pensamento, como devemos procurar variedade de inflexões para os pensamentos diversos.

É da variedade que nascerá a vida e a belleza.

Ser-nos-ha necessario, como ao auctor no estylo, estabelecer os *contrastes*, as opposições na musica da palavra, isto é affrouxar intencionalmente certas partes na expressão para mais reforçar outras.

E' forçoso sobretudo que as inflexões tenham uma grande nitidez, e sustentar com energía os finaes.

E' necessario não confundir nunca, como já tem succedido, a duas designações *entoação* e *inflexão*, distinguindo-as bem.

Entoação é o diapazão, o metal de voz com que se ataca ou diz a phrase. *Inflexão* é a melodia, dentro d'esse diapazão.

Se na dicção concorrem muitas phrases com o mesmo pensamento, as *entoações* d'essas phrases devem ser graduadas; pódem subir ou descer no gráo *forte*, *médio* ou *cavo* durante o tempo que o pensamento persistir; porém, deverão voltar ao gráo médio, quando o pensamento mudar.

A *inflexão* jóga separadamente, e não mudará nunca.

Um defeito muito commum é começar-se uma inflexão em uma *entoação* muito alta, e *deixar cahir* o final, de maneira que só se ouve distinctamente a primeira parte da phrase, sendo necessario adivinhar a restante.

Para sustentar bem com energía o final da phrase, é necessario respirar sufficientemente antes de atacar a inflexão.

Quasi sempre é o proprio final da phrase que contém a idéa essencial que temos de pôr em relevo.

A maior parte dos leitores dirão em voz bem alta o primeiro verso, e deixarão cahir o segundo no exemplo seguinte:

Digitized by Google

«Cesse *tudo* o que a Musa antigua canta;
«Que outro valor *mais alto* se alevanta.»

(Lusiad. I, 3.)

No entanto, logicamente, o que tem *maior* valor é o segundo. A propria significação das palavras o está dizendo: *mais alto*.

Este defeito vê-se a cada passo no theatro, prejudicando altamente a dicção de muitos artistas. As inflexões, não se distinguindo, encadeiam-se umas com as outras, de maneira que a dicção, parecendo muitas vezes harmoniosa, torna o texto pouco comprehensivel.

Vêmos, pois, que para a falta de nitidez da inflexão concorre muito o defeito de *deixar cahir os finaes*.

— Além da nitidez, a *naturalidade* é um ponto mui essencial da inflexão: a sua primeira qualidade.

Quando buscarmos inflexões, rejeitaremos sempre as que se não prestem á *naturalidade;* approximemos sempre a nossa dicção da linguagem conversada.

Para uso pessoal, traduziremos sempre em linguagem vulgar e familiar nossa, as phrases cuja pomposa expressão possa fazer perder de vista a inflexão simples e natural.

Parecerá um sacrilegio; muitas vezes ficará ridicula a redacção. Parecerá que pretendemos rebaixar o nivel de grandeza de estylo do escriptor, e assim é: precisamos que a phrase sublime de Camões desça a egualar-se com a pobreza do nosso estylo pessoal; só depois de nivelado o estylo do mestre com o nosso, poderemos achar para elle a expressão *verdadeiramente* natural em nós.

Exemplo:

Digitized by Google

N'aquelles bellos versos do poeta:

«Diante do pae lêdo, que a agasalha,
«Estas palavras taes chorando espalha.»
(Lusiad. III, 102.)

Traduziremos assim, pouco mais ou menos, a idéa n'elles contida;

Diante do pae *todo alegre*, que vem recebê-la,
Falla *d'esta maneira*, lavada em lagrimas.

Não haverá tempo para censura, porque este trabalho de substituição foi feito por nós em secreto, e logo, apenas achada a inflexão natural, restituimos o seu proprio esplendor ao estylo.

Dizer, por exemplo, Marte a Jupiter no conselho dos Deuses:

Ó Jupiter, não te fies em historias,
Não ouças razões de quem te quer enganar.

provocaría o riso de quem nos escutasse; felizmente este sacrilegio é passado sómente no nosso ensaio intimo. [1]

E' só depois de ter encontrado inflexões verdadeiras para todos os pensamentos de um trecho, que procuraremos limar e pulir o nosso trabalho, juntando-lhe os cambiantes de variedade, a força, a vivacidade, a grandeza, todos os effeitos artisticos resultantes dos dotes naturaes de cada um.

---

[1] Tambem nos ensaios do theatro veremos artistas, de sobrecasaca e chapeu alto, cingindo longas espadas e andando a passos largos, mas nem por isso os acharemos ridiculos.

Digitized by Google

Grandeza na dicção. — E' a maior somma de intensidade e largueza que o artista póde dar ás suas inflexões, ficando sempre dentro da verdade.

Para conseguir grandeza na dicção é preciso poder executar á risca o seguinte:

1.° — *Uma entoação sufficiente para que a voz seja distinctamente ouvida por todo o auditorio;*

2.° — *Articular nitidamente;*

3.° — *Ter o sentimento exacto do que se quer exprimir pela inflexão;*

4.° — *Comprehender claramente;*

5.° — *Não cortar a phrase, senão onde o sentido o exige imperiosamente;*

6.° — *Sustentar com firmeza os finaes; isto é, dar grande intensidade e nitidez á musica das inflexões.*

Perguntar-nos-hão :—Declamar-se-ha na tragedia do mesmo modo que na comedia?

Do mesmo modo, desde que se obedeça á *naturalidade.*

Molière aconselhou : *recitar como se falla.*

A differença consiste na cooperação dos dotes pessoaes de cada um. Para a tragedia é necessario possuir:

— *grandeza* de estatura;

— *grandeza* de plastica;

— *grandeza* de sonoridade especial na voz;

— *grandeza* de gesto, largo e bem medido;

— *grandeza* de sentimento, profundo e commovente.

Da *comedia* qualquer poderá sahir-se bem, embora sem possuir dotes de organismo mui especiaes; — na *tragedia* só poderá fazer boa figura quem tenha nascido trazendo o conjuncto completo dos dotes naturaes que este genero requer.

Digitized by Google

Os proprios inventores da tragedia parece haverem comprehendido esta necessidade de ultrapassar as leis ordinarias da natureza para a representação d'esse genero ideal. Tendo de recorrer ao artificio, adoptaram o calçado especial para dar *grandeza* á estatura, a mascara para dar *grandeza* á physionomia, o bocal da mascara para dar *grandeza* á voz, a rotundidade da figura, que era conseguida á força de enchimentos, couraças almofadadas e outros recursos da escenação.

Na antiga execução da tragedia imperou sempre o artificio e o anti-natural; o grau de educação do auditorio facilmente tornava acceitaveis estas convenções. O espirito mais positivo da geração presente recusa-se a admittir tudo que sáia dos limites da verdade da natureza.

Digitized by Google

X

Palavras de valor

Palavra de valor, ou palavra predominante, é aquella que attrahe mais particularmente a attenção; isto é, a que resume em si, de certo modo, o pensamento, e que as outras palavras da phrase parecem combinadas para fazer sobresahir.

A inflexão recahe sempre sobre uma ou duas palavras da phrase: são estas as palavras de valor.

Convém que o *complemento mental* se colloque o mais perto possivel d'estas palavras, sobre as quaes tem de recahir a *nota musical* da inflexão.

Desde que cada phrase fallada equivale a uma phrase cantada, não ha uma inflexão da linguagem, ainda a mais natural, que não seja musical.

Nada parece menos racional do que estabelecer de antemão quaes serão as palavras de valor em uma phrase. O valor ora cahirá sobre uma expressão, ora sobre outra; mas para acharmos a palavra de valor será necessario discriminar sempre a idéa predominante da phrase.

Não é possivel (embora alguns professores o tenham querido sustentar) estabelecer regras certas sobre o valor do verbo, do adjectivo, do sujeito, do complemento grammatical, etc.

Digitized by Google

Se taes regras existissem, dariam em resultado o fazer que todas as phrases, de egual construcção grammatical, fossem ditas da mesma maneira insipida, muitas vezes contrária ao pensamento do auctor.

O artista, procurando as palavras de valor (exercicio indispensavel e importantissimo), deverá ter em conta duas regras:

1.ª — E' unicamente o sentido que designa a palavra ou grupos de palavras de valor.

2.ª — Toda a palavra póde ser palavra de valor, seja qual fôr a sua classificação grammatical: substantivo, adjectivo, artigo, pronome, verbo, proposição, adverbio, conjuncção, interjeição; até mesmo uma syllaba de qualquer palavra póde receber o valor da inflexão, e tornar-se a syllaba de valor.

Podemos affoitamente sustentar que em toda a phrase ha uma palavra *preponderante:* — é preciso que por um artificio de dicção, sempre natural, façamos resaltar essa palavra, deixando todas as outras em planos de colorido mais affastados.

Ha leis de perspectiva a observar na dicção, do mesmo modo que na pintura.

Escolheremos, pois, as palavras a que convém dar valor, discriminando bem no texto qual d'ellas tem mais relação com as idéas occultas que pretendemos fazer apparecer por meio da inflexão.

A palavra de valor representará:

Valor da convicção, quando a idéa do cômplemento nascer da convicção;

Valor da intenção, quando a idéa representar a intenção;

Valor de sentimento, quando a idéa tiver a origem n'um sentimento.

Além d'estes tres valores, que daremos ás palavras quando nos convenha, ainda poderemos recorrer a um quarto valor, — *o da propria significação.*

O valor da significação é o que existe sempre claro na propria palavra.

Digitized by Google

Muitas vezes nos convém, acima dos outros valores, fazer sentir este da significação, para reforçar o sentido da palavra, mesmo sem inflexão especial. Tem isto por fim mostrarmos que ella está empregada na sua accepção natural, ou *figuradamente;* porém, n'este segundo caso, sempre com inflexão que o diga. E' o que vulgarmente se chama sublinhar.

Ha varios meios de fazer sentir o valor da significação.

1.° — Articulando nitidamente a palavra, com mais vigor que o resto da phrase, ou mesmo vice-versa, o que não deixa de ser interessante. Um effeito bem conhecido é o que consiste em estender o mais possivel a pronunciação da palavra, diminuindo n'ella o andamento musical da dicção.

2.° — Cortando o discurso com pausa, antes ou depois de pronunciar a palavra, para que não passe desapercebida ao ouvido do auditorio.

3.° — Arrastando a ultima syllaba da palavra precedente, e fazendo esperar a seguinte como se ella não occorresse logo ao pensamento.

Este valor da *propria significação* póde ser dado á palavra, ainda mesmo conjunctamente com qualquer dos outros valores que ella já tenha em si.

Não é de bom gosto multiplicar os valores da propria significação. Os repetidos appellos á attenção do auditorio acabam por fatiga-lo.

Não havendo regras para a escolha de palavras de valor, vamos apresentar uma serie de exemplos, que provam o que deixamos dito, e que servirão de exercicio aos alumnos para lhes habituar o espirito.

N'esta phrase, que se segue, as respostas a uma mesma pergunta indicam que n'ella póde haver cinco diversos sentidos, e cada resposta denuncía a palavra de valor da pergunta.

Digitized by Google

Se dissermos assim:

—*O amigo* vae hoje a cavallo, á cidade, com seu filho?

A resposta poderá ser: — *Não, mando o criado.*
Mas se dissermos:

—Vae *hoje* a cavallo, á cidade, com seu filho?

A resposta poderá ser: — *Não, irei amanhã.*
Se dissermos:

—Vae hoje *a cavallo,* á cidade, com seu filho?

Poder-se-ha responder: — *Não, irei a pé.*
Dizendo:

—Vae hoje a cavallo, *á cidade,* com seu filho?

Poderão responder: — *Não, vou ao campo.*
E finalmente:

—Vae hoje a cavallo á cidade, *com seu filho?*

A resposta poderá ser: — *Não, vou sósinho.*

Fica demonstrado que a *palavra de valor* se deslocou para acompanhar sempre o sentido da interpretação: logo, toda a palavra póde ser palavra de valor, conforme o sentido que haja de revelar-se na inflexão.

—Todas as phrases incidentes, contendo uma idéa subita, que inopinadamente venha atravessar-se na corrente d'idéas da phrase principal, forçosamente hão de encerrar em si uma palavra de valor. Esta palavra será uma observação de caracter, uma nota elogiosa, uma prevenção de cautella, uma restricção de acção, de tempo ou de logar, etc.:

Necessariamente deveremos dar-lhe relevo, não sómente pelo processo de mudanças de entoação, mas por uma inflexão natural particular, que se fixará no ouvido e no espirito.

Digitized by Google

Exemplo :

«Eu só com meus vassallos, e com esta,
«(E dizendo isto, *arranca* meia espada)
«Defenderei da força dura, e infesta,
«A terra nunca d'outrem subjugada.» —
(Lusiad. IV, 19.)

A phrase, *arranca meia espada,* marcada com uma inflexão verdadeira sobre a palavra de valor *(arranca),* servirá para pintar o caracter decidido da personagem que falla (o Condestavel).

Este valor, apparecendo de subito na oração incidente, servirá de afinação para reforço do resto da phrase principal.

—O *verbo* presta-se em grande numero de casos a servir de palavra de valor, pois que representa a acção. Sendo da acção que depende o movimento, veremos amiudadas vezes que, nas phrases em cujo sentido predomine a idéa de movimento, o verbo apparece quasi sempre sósinho, desacompanhado de adverbio que o modifique. Se nos convier, poderemos muito bem carregar, n'este caso, sobre o verbo o valor da inflexão, importando-nos mediocremente de todas as outras palavras.

Exemplos.

«*Picam* d'esporas, *largam* rédeas logo,
«*Abaixam* lanças, *fere* a terra fogo.»
(Lusiad. IV, 63.)

Estes dois versos, terminando a phrase que os precede, encerram em si todo o movimento do trecho.

Outro exemplo:

«Mas o de Luso, arnez, couraça e malha
«*Rompe, corta, desfaz, abola* e *talha.*»
(Lusiad. III, 51).

Neste caso o calor do movimento resumiu-se todo no ul-

Digitized by Google

timo verso, n'um crescendo bem claramente indicado pela significação.

Outro exemplo:

«Viram-no, *quasi ao mesmo tempo*, *repellir* a ala direita dos inimigos, *sustentar* a nossa abalada, *reunir* os francezes meio vencidos, *pôr em fuga* os hespanhoes, *levar* por toda a parte o terror, e *assombrar*, com as chammas do seu olhar faiscante, aquelles que escapavam aos seus golpes.»

(Bossuet.— *Oração funebre de Condé.).*

Em qualquer d'estes exemplos, a preoccupação do artista deve ser: não affrouxar o movimento. Saltêmos, corrâmos a dar valor ás palavras que possam traduzir esse movimento, imprimindo na dicção a vida, o calor, a velocidade, que attrahirá comsigo, arrastando-as, todas as outras palavras da phrase.

Mas nóte-se que não é só o verbo que se presta a este effeito; todas as outras palavras pódem receber o valor, desde que o sentido da *intenção*, da *convicção* ou do *sentimento* n'ellas possa caber.

E' errada a opinião de alguns auctores de tratados de leitura, que mandam dar o valor de acção e movimento *sempre* invariavelmente no verbo. Exemplo:

«Acude, e corre *pae;* que se não *corres*,
«Póde ser que *não aches* quem soccorres.»

(Lusiad. III, 112.)

Para evitar a monotonia do valor repetido sobre todos os verbos, foi de melhor gosto, n'este caso, escolher como primeira palavra de valor a palavra *pae*, nascida da *convicção* de que como pae o rei não deixará de acudir a sua filha, e na *intenção* de mover o seu amor paternal.

Os verbos seguintes: não *corres* e não *aches*, poderão ter valor nascido da intenção de *fazer notar*.

Digitized by Google

Dá-se n'este exemplo um caso que convém deixar apontado: — é que, muitas vezes, certas phrases e palavras de valor requerem outras por opposição:

..... se *não corres,*
Póde ser que *não aches...*

Este caso dá-se, quasi sempre, quando ha antithese.
Exemplo:

«Vencerei *não só estes* adversarios,
«*Mas quantos* ao meu Rei forem contrarios.»
(Lusiad. IX, 20.)

Outro exemplo de antithese ou opposição:

«Depois de *procellosa* tempestade
«Traz a manhã *serena* claridade.»
(Lusiad. IV, I.)

—N'este ultimo exemplo fica bem demonstrado como o *qualificativo* se presta a ser palavra de valor.

— Exemplo de *adverbio* servindo de palavra de valor:

«Mas quem póde livrar-se por ventura
«Dos laços, que amor arma *brandamente,*
«Entre as rosas, e a neve humana pura...
(Lusiad. III, 142.)

Exemplo de *locução adverbial* como palavra de valor:

«Cesse tudo o que a Musa antigua canta
«Que outro valor *mais alto* se alevanta.»
(Lusiad., I, 3.)

— Em toda a phrase em que o auctor repete a palavra de que já se serviu, ou que foi pronunciada por um interlocutor, ou que retoma, quer para reforçar quer para attenuar o sen-

Digitized by Google

tido, esta palavra repetida presta-se facilmente a servir de palavra de valor, ainda que a primeira o não tenha sido. Exemplo:

«Para o céo crystalino alevantando
«Com lagrimas os olhos piedosos;
«*Os olhos*, porque as mãos lhe estava atando
«Um dos duros ministros rigorosos...»
(Lusiad. III, 125.)

N'este caso, parece haver a *intenção* de emendar para reforçar o valor da palavra, ou de a *fazer notar* para que não passe desapercebida.

Outro exemplo de repetição, d'esta vez na *intenção* de accelerar o movimento:

«*Alija*, disse o mestre rijamente,
«*Alija* tudo ao mar, não falte accôrdo,
«Vão outros dar *á bomba* não cessando;
«*A' bomba*, que nos imos alagando.»
(Lusiad. VI, 72.)

Quando as repetições são muitas e seguidas, convém, para evitar monotonia, deslocar o valor, buscando para elle outras palavras que não sejam as repetidas. Exemplo:

«A vossos pés está a fazenda, a vossos pés estão os interesses, a vossos pés estão os escravos, a vossos pés estão os filhos, a vossos pés está o sangue, a vossos pés está a vida.»
(Vieira.— *Sermões*.)

Convirá dar o valor da inflexão em algumas d'estas palavras repetidas, não em todas. O meio de variar o colorido consistirá em fazer palavras de valor algumas das que representam os objectos enumerados, deixando sem côr o vocabulo repetido.

— Na resposta a uma pergunta, a palavra que responde ao valor da pergunta é sempre uma palavra de valor.

Digitized by Google

1.° Exemplo:

«Quem és *tu*, romeiro?— *Ninguem.*»

(GARRETT.—*Fr. Luiz de Sousa.*)

2.° Exemplo:

«*Quem* fazia tudo isto?— *A alma.*»

(VIEIRA.— *Sermões.*)

3.° Exemplo:

«Um vestido que *me* custou 500 francos? — *Te?... Me.— Lhe... lhe.*»

(E. GARRIDO.—*A Lagartixa*, trad.)

Este ultimo exemplo mostra como um simples pronome póde ser palavra de valor.

—A palavra que serve para resumir ou fechar, como conclusão, uma série de idéas que foram desenvolvidas, é sempre palavra de valor. Exemplo:

«*Tudo isto*, que vemos com os nossos olhos, é aquelle espirito sublime, ardente, grande, immenso, *a alma.*»

(VIEIRA.— *Sermões.*)

—Todas as vezes que entre duas expressões quizermos collocar o complemento mental — *que digo eu?*— a segunda ficará com o valor reforçado: é n'esse caso como que uma emenda ou rectificação que se faz á primeira. Exemplo:

«Dae-me agora um som alto, e sublimado,
«Um estilo *grandiloquo*, e corrente...»

(LUSIAD. I, 4.)

—Sempre que houver gradação ascendente ou descendente nas idéas, deverá haver egual gradação no valor das palavras.

Digitized by Google

Exemplo:

«Não ficarei *um dia*, nem *uma hora*, nem *um minuto*.»

Note-se que muitas vezes, n'este caso, a significação da palavra está em antagonismo com o sentido do pensamento; podemos dizer: uma hora, um minuto, um segundo, em gradação crescente de inflexão, ou vice-versa.

—Uma syllaba dentro de uma palavra póde receber valor e representar idéa; por exemplo:— quando se trate de uma emenda, querendo indicar uma terminação masculina ou feminina,— um singular ou plural, — o som de uma letra, — a mudança de uma syllaba, etc. Exemplo:

«Ninguem diga *cra*voeiro;—*car*voeiro, é como se deve dizer.»

—Certas expressões incidentes curtas, taes como:— *diz elle, como eu disse, como muito bem disse,* etc., — sendo ditas em voz mais baixa, diminuem de valor.

Convém, muitas vezes, subi-las de entoação para lhes reforçar ou sustentar o valor.

E' ainda o *sentido* que sempre nos guia n'este caso.

Esta observação estende-se a todas as incidentes:— vejamos sempre se nos convém reforçar ou attenuar o valor da idéa. Em todo o caso, marcá-las-hemos sempre nitidamente.

Em muitas circumstancias o reforço do valor obtem-se por attenuação do som da voz; assim, por exemplo, querendo reforçar o valor de uma confidencia, fallaremos mais baixo, desceremos a entoação. E' ainda o sentido que nos guia, porque a intensidade do segredo augmenta em escala descendente. Póde dizer-se: o *subir* de um segredo é o *descer* da entoação.

—Ha quem tenha pretendido abolir na dicção a accentuação dos *valores*. Os exemplos provam a sua imprescindivel necessidade.

Digitized by Google

A palavra de valor, fecho de abobada de uma phrase bem inflexionada, é muitas vezes a unica que póde dar ao auditorio o verdadeiro movimento de todo o sentido da phrase.

Avorar palavras de valor a torto e a direito na prosa, ou em logar sempre determinado no verso, é de uma monotonia atroz.

A escolha da palavra de valor deve nascer sempre da analyse, e muitas vezes não é facil de encontrar.

Ao lado de uma palavra altisonante, apparatosa, que nada significa, e que está tentando o actor para a pôr em primeiro plano na inflexão; ao lado d'esta, está muitas vezes uma pequena palavrinha humilde, modesta, quasi occulta, que é precisamente a palavra necessaria para o valor. Outras vezes, mesmo, a palavra de valor não é nenhuma das que estão escriptas: n'este ultimo caso, é o gesto, são os recursos da expressão alheios á voz que teem de pôr a idéa em evidencia.

Não é sublinhando a palavra que se lhe dá o valor da intenção ou da convicção, é fazendo-a entrar naturalmente no movimento musical da conversação.

Em vez de pôr a palavra em evidencia, é muitas vezes occultando-a que se lhe dá o valor da inflexão.

Os principiantes entendem que, pelo contrario, é evidenciando demasiadamente a palavra que ella revela o valor da idéa. E' um erro absoluto.

Insistimos em recommendar que *não devemos multiplicar as palavras de valor*. Nada cança e enfada mais o auditorio do que uma dicção amaneirada, por demasia colorida e carregada de inflexões, como infelizmente vemos muitas vezes no theatro e na tribuna. O colorido sobrecarregado torna-se anti-esthetico.

Na dicção, a sobriedade prejudica menos do que a exuberancia, e auxilia mais a verdade do realismo. Temos um admiravel modelo no nosso velho actor Taborda.

— Tornando a occupar-nos *do valor da propria significação,* fallemos da *harmonia imitativa* ou *onomatopica*.

Digitized by Google

Palavras onomatopicas são as que imitam na sua pronunciação o som da acção ou do objecto que representam.

O emprego do colorido sobre estas palavras é uma questão de tacto e de gosto.

O valor da significação dar-se-ha sobre a palavra onomatopica ou deixará de dar-se, conforme o auctor a empregar no trecho que temos a interpretar.

Se essas palavras foram cuidadosamente escolhidas pelo auctor para produzirem effeito, a dicção deverá fazer sentir o valor d'ellas; — porém se o auctor não teve em mira esse genero de effeitos, devemos abster-nos de o aproveitar, porque d'esse modo a agglomeração de valores significativos, sobrecarregando o colorido da phrase, poderá destruir bellezas poeticas ou dramaticas, que seja preferivel fazer sentir.

Exemplo de harmonia imitativa que o auctor quer fazer sentir:

Na ribeira — peito n'agua
Chape-chape, a vadear!
Nas defezas dos vallados
Upe! salto, e a galopar.

(Garrett.)

Cita-se, como prova de mau gosto na harmonia imitativa, um velho actor francez, que tinha por costume não perder occasião de empregar este valor. Tendo que dizer n'um conto dramatico de Daudet: «*Os pombos arrulhavam no telhado da escola*», applicava á palavra *arrulhavam* uma vibração especial dos labios imitando o som do arrulhar dos pombos.

São exageros ridiculos de que devemos acautelar-nos, todavia algumas vezes aproveitaveis em situações comicas.

Digitized by Google

XI

Tom geral e colorido parcial

Tom geral, na dicção, é a maneira tranquilla ou agitada por que fallamos, e na qual patenteamos *com verdade* o estado da nossa alma.

E' importante não confundir a accepção da palavra *tom* côr do sentimento, com o tom musical *(entoação)* da voz.

O *tom geral,* representando o estado da alma, ha de apparecer por intermedio dos agentes da expressão (inflexões e gestos).

Sobre este *tom geral* é que hão de assentar os coloridos especiaes, que constituem os aspectos variados da phrase fallada.

O *tom* verdadeiro nasce da convicção e da intenção, que existe na nossa alma ácerca do que vamos dizer.

Convicção do tom é a opinião mais importante, que temos ácerca do que dizemos. *Intenção* do tom é o intuito principal com que fallâmos.

Conhecemos qual o *tom* conveniente que temos a empregar, procurando determinar qual o sentimento que o deve reger. A este sentimento que rege o tom, chamaremos *senti-*

Digitized by Google

mento dominante, porque em verdade é elle, que acima de tudo domina a alma da pessoa que falla.

Occasiões ha em que a alma está naturalmente tranquilla; não chega a haver *sentimento dominante*, ou, se existe, é fraquissimo: n'este caso o *tom geral* é regido apenas pela convicção.

Para o *tom geral* não ha necessidade absoluta de formular complementos mentaes, porque n'este caso não é a intelligencia que tem de se habituar com uma idéa para a traduzir em inflexão: é a nossa alma que tem de se afinar por um *sentimento* ou *convicção dominante*, que ha de transparecer em toda a falla. E' o discurso inteiro que ha de receber a côr geral do tom, a qual ha de illuminar todas as phrases, ao passo que a inflexão apenas recahirá, aqui e acolá, sobre certas palavras de valor.

Querendo adoptar uma phrase ou complemento mental representante do sentimento do *tom geral*, esta formular-se-ha por uma só vez, antes de iniciar a expressão.

Desde que o tom geral é regido por um sentimento dominante, este sentimento apodera-se da expressão totalmente: emquanto durar a intensidade d'esse sentimento, todos os gestos, todas as inflexões hão de vir á expressão coadas atravez de tal sentimento, banhadas d'essa tinta geral.

— Em contraposição ao *tom verdadeiro*, ha o *tom ficticio*, a que convencionalmente chamamos *modo*.

Modo ficticio, na arte de dizer, será para nós a maneira tranquilla ou agitada por que fallamos quando queremos *encobrir propositalmente* o estado da alma da pessoa que diz.

Estudado o *sentimento dominante*, o nosso raciocinio e bom gosto nos dirá se convém patentea-lo ou encobri-lo: se nos convier patentea-lo, empregaremos o *tom verdadeiro;* se nos convier encobri-lo, recorreremos ao *modo ficticio*.

Conheceremos o *modo ficticio* conveniente, inferindo-o do sentimento dominante verdadeiro, que pretendemos occultar.

Digitized by Google

O sentimento do *modo ficticio*, que é apenas apparente na dicção, será quasi sempre de côr diversa do sentimento dominante verdadeiro: assim, é vulgar usarmos da *tristeza* para encobrir a *alegria*, da *alegria* para encobrir a *tristeza*, da *contrariedade* para encobrir a *satisfação*, da *serenidade* para encobrir todo o sentimento, etc.

O *modo ficticio* nem sempre annulla totalmente a expressão do *tom verdadeiro;* muitas vezes apenas a modifica. Dá-se n'esse caso o phenomeno natural de expressão a que o vulgo chama *disfarçar* ou *dissimular:* o individuo alegre affecta estar triste, ou vice-versa, sem o conseguir totalmente. E' porque o sentimento do *modo ficticio* não era, n'esse caso, de intensidade superior áquelle que se pretendia occultar.

Ha sentimentos heterogeneos, que mais difficilmente se prestam á substituição: assim, é mais facil passar rapidamente da tristeza á alegria por uma impressão subita, do que, estando a alma dominada por um sentimento de alegria, passar subitamente ao estado de tristeza. [1]

No estudo das paixões encontrarão os curiosos a explicação d'estes phenomenos, quando elles forem tratados na *arte de representar*.

Antes de proseguir, exemplifiquemos um caso de emprego do tom verdadeiro.

Supponhamos que um individuo, de caracter facilmente disposto a commover-se [2], entra n'um armazem de musicas para comprar uma partitura que lhe foi encommendada; mas antes de entrar recebeu uma noticia altamente desoladora, que o

---

[1] Henri Bergson.—*Le rire*. Paris. 1901.

[2] Abstemo-nos de entrar na apreciação de caracteres individuaes e do effeito das paixões sobre esses caracteres; é estudo alheio á *arte de dizer*, mas superiormente tratado na cadeira de *arte de representar*, graças á proficiencia do illustre professor que occupa a sua regencia n'este curso.

Digitized by Google

commoveu profundamente. O sentimento que domina a sua alma é *tristesa intensa*. Pergunta commovidissimo ao caixeiro com uma inflexão repassada de dôr: *Tem a valsa do Barba Azul?*—Sustenta, se fôr necessario, um dialogo em que o sentimento de dôr profunda é sempre o mesmo, dando o *tom geral* de tristeza em tudo quanto diz. Ora, a idéa da compra de uma valsa nada contém em si que possa abalar uma alma ou provocar sentimento triste; todavia a phrase foi dita na côr de profunda tristeza.

Foi o *sentimento* dominante que, obedecendo á lei natural, se apoderou de todos os agentes da expressão, e fez com que a voz e a physionomia do individuo ficassem impregnadas da côr d'esse sentimento.

O *sentimento dominante* póde não nascer das palavras que dizemos, nem com ellas ter relação.

Em um discurso completo póde imperar uma só convicção, um só sentimento dominante, ou varios, segundo as circumstancias e o gosto do recitador. No dialogo os sentimentos dominantes mudam muito mais vezes, e são mui variados, nascendo das palavras do interlocutor ou sendo consequencia de sentimentos que dominam a alma das outras personagens.

—Idéa *expressa* pela inflexão e sentimento *impresso* na alma são realmente unidos na expressão, embora sejam independentes e diversos na indole.

Um individuo, que por dever de obrigação tenha de recitar todos os dias um annuncio alegre, poderá estar dominado pela dôr, expressada nas lagrimas mais pungentes, e dizer com o coração confrangido: «*Vêde como é divertido, alegre e engraçado o quadro que vos apresento; aqui tudo ri, tudo brinca, tudo é alegria!*» As inflexões poderão ser as mesmas usuaes e alegres de todos os dias, porém coadas atravez das lagrimas que o discursador tiver no coração.

Digitized by Google

Quando o sentimento dominante está em opposição com o sentimento expressado na significação das palavras, o contraste resultante na dicção produz um dos mais seguros effeitos para impressionar a alma do auditorio.

No *modo ficticio* o individuo recalca o sentimento verdadeiro no fundo d'alma; substitue-o por outro apparente, que é falso na essencia, mas que póde ser verdadeiro na expressão, a ponto de illudir.

O sentimento *dominante do tom* póde reger uma falla inteira, um discurso completo ou parte d'elle apenas. Os sentimentos succedem-se conforme as impressões recebidas na alma: estas impressões evolucionam constantemente.

O que nunca deveremos fazer é envolver em uma só duas impressões de caracter opposto bem distincto: — estamos dominados pelo sentimento da ferocidade rude, não poderemos ceder uma pequena parte que seja ao sentimentalismo;—domina-nos o sentimentalismo, não daremos logar á ferocidade rude [1].

Depende do gosto do recitado revitar a monotonia, alternando um *tom verdadeiro* com o *modo ficticio*, que ora o encubra de todo, ora o deixe transparecer em parte.

N'esta serie de manifestações do sentimento ha contrastes inexplicaveis, como é inexplicavel a *verdade* e o *bello: são porque são*, não ha meio de os definir. Ha muitas vezes antagonismo entre o sentimento e a phrase: palavras de significação *triste* destinadas a provocar o riso, no genero comico [2]; — a *alegria* commovendo até as lagrimas [3]; a *afflicção* inspirando serenidade.

---

[1] Dupont Vernon. — *Diseurs et comédiens.*

[2] H. Bergson. *Le rire.* Paris, 1901.

[3] Ex: Um doente, que vae morrer, planeando alegres diversões para o dia seguinte, etc.

Digitized by Google

A primeira coisa a calcular, em seguida á analyse das idéas contidas em um trecho, é se deveremos na dicção empregar *tom verdadeiro* ou *modo ficticio*.

Ha no theatro personagens, em cuja dicção é quasi constante o emprego do *modo ficticio*. Citaremos como exemplo o Yago na peça *Othelo*, e o *Tartufo* de Molière, os quaes poucas vezes deixam patentear o seu verdadeiro sentiménto dominante.

O *modo ficticio natural* é o que parece annullar o *tom verdadeiro*; é tambem regido por convicção supposta: não depende de sentimento.

Se compararmos a dicção com a pintura, veremos que o *tom* é equivalente á côr geral do fundo de um quadro, côr que transparece mais ou menos carregada, em todas as particularidades dos effeitos do colorido.

Colorido da phrase. — E' o effeito resultante da harmonia das inflexões.

O sentimento, que se enraiza na alma do recitador dominando-a, é o sentimento do tom; porém, ha outros sentimentos mais leves, que não chegando a fixar-se profundamente na alma de quem recita, transparecem todavia na inflexão: são os *sentimentos do colorido*.

São sentimentos apparentes, devidamente apreciaveis e indispensaveis á vida e ao brilho da palavra fallada.

Os sentimentos do colorido são *descriptivos* ou *transmittendos*.

Sentimento descriptivo é o que domina, dominou, ou suppômos que ha de vir a dominar, não a nossa alma, mas a alma da pessoa de que fallamos. E' sempre empregado na intenção de *descrever* o estado d'alma, passado, presente ou futuro, da pessoa a quem nos referimos. Assim nos versos de Camões:

Digitized by Google

«Deante do pae *lêdo*, que a agasalha,
«Estas palavras taes chorando espalha...»
(Lusiad., III, 102.)

A inflexão applicada na palavra *lêdo*, encerrando o valor do sentimento que descreva a tranquillidade feliz, existente na alma do pae (D. Affonso IV) antes de conhecer as desditas de sua filha, é um *sentimento de colorido* descriptivo.

Sentimento transmittendo é o que pretendemos implantar na alma de quem nos ouve. Exemplo:

«Entrava a *formosissima* Maria
«Pelos paternaes paços sublimados,
«*Lindo o gesto*, mas fóra de alegria...»
(Lusiad., III, 102.)

Sympathia e *compaixão* pela attribulada rainha de Castella são os sentimentos de colorido *transmittendos;* são os que queremos incutir no animo dos que nos ouvem: os que desejamos que elles tenham na alma, para se deixarem facilmente impressionar.

Notem-se bem as seguintes differenças:

Sentimentos do tom dominam a alma do recitador;

Sentimentos do colorido não dominam a alma de quem diz;

Sendo *descriptivos*, existiram na alma da pessoa *de quem* fallamos;

Sendo *transmittendos* hão de vir a existir na alma das pessoas *a quem* fallamos.

Damos-lhes o nome de *transmittendos*, porque são sempre empregados na intenção de transmittir sentimentos, nascidos da convicção do *tom verdadeiro* ou do *modo ficticio*.

O *sentimento dominante* do tom não exclue os sentimentos do *colorido*: podem coexistir todos na expressão conjunctamente. Vamos exemplificar.

Supponhâmos que pretendo narrar o facto de um crime espantoso de assassinato, que acabo de presenciar: estou pos-

Digitized by Google

suido do sentimento de *horror*. E' este o *dominante* do tom em toda a narração.

Digo, horrorisado, que—«*o malvado assassino cravou dez vezes o punhal, raivoso, desesperado, feroz*»; pinto, em sentimento *descriptivo*, a raiva, o desespero, a ferocidade, que existiam na alma do assassino no acto do crime.

Continuo dizendo que—«*um criminoso de tal ordem merecia ser esquartejado, despedaçado, queimado vivo*»; incuto no espirito do auditorio, em sentimento *transmittendo*, o desprezo, o odio, a vingança contra aquelle monstro.

Apezar d'esta variedade de coloridos, não deixou de transparecer em todo o discurso a nota do *horror dominante*, servindo de fundo a este quadro de variado desenho e multiplas côres.

E' numerosa a quantidade de circumstancias a que é mister attender: circumstancias de logar, de tempo, de individualidade do auditorio, de situação, de afinação com o que se disse, com o que se hade dizer, etc.[1]

A individualidade do auditorio é uma circumstancia muito para attender. O colorido suave e fino, destinado aos apreciadores de gosto delicado, não poderá agradar a uma assembléa de camponios rudes, que só comprehendam a linha bem acabada, o traço grosseiramente accentuado. Ha, todavia, um auxiliar de ordem superior, que tudo salva, que em todas as circumstancias captiva e empolga—é a *verdade*.

Os *sentimentos do colorido* estão sujeitos a limites impos-

---

[1] Vem a proposito recordar um antigo texto portuguez:

«Seis coisas sempre vê
«Quando fallares, te mando,
«De quem fallas, onde, e quê,
«E a quem, e como, e quando.»

D. João Manuel.

(Cancioneiro de Rezende)

Digitized by Google

tos pela arte e pelo bom gosto. O sentimento *transmittendo*, quando seja muito exagerado, póde parecer sentimento *dominante* na alma do recitador. O sentimento *descriptivo* póde parecer *modo ficticio* em nós, se o fizermos sentir demasiadamente na dicção.

Na leitura expressiva o sentimento *dominante do tom* não é bem completo, porque não é completa a representação; é uma especie de substituição do *tom verdadeiro*.

Os sentimentos de colorido (descriptivos e transmittendos) é que estão constantemente em vigor durante a leitura.

O empenho do leitor é *descrever* bem claramente os sentimentos, que na alma do auctor passaram quando escreveu;— é *transmittir* intensamente á alma do auditorio os sentimentos que hão de domina-la para ser suggestionada.

Quando o sentimento *transmittendo* toma na alma do espectador tal intensidade, que se transforma em *dominante*, é este completamente empolgado. Entrou ao começo como confidente na convenção; mas esqueceu-se de que o era: ao accordar d'essa surpreza, a sua alma possue-se do sentimento de admiração pelo executante, em quem reconhece momentaneamente um poder dominador.

Afinação prévia. — O recitador terá, primeiro que tudo, de estudar e calcular qual o tom geral que tem do empregar na recitação do trecho.

E' uma historia alegre ou triste, de fundo heroico, natural, comico ou serio? A observação lh'o dirá por meio da analyse das idéas. Determinará os sentimentos que hade ter em si, e os que hade incutir no auditorio.

Antes de começar a exprimir o que está escripto, tem que dizer alguma cousa que alli não está explicita. E' a idéa pre-

Digitized by Google

ponderante que o auctor teria na mente ao começar; é como que uma introducção necessaria a fim de preparar a alma do auditorio.

Uma vez achada essa idéa, como não nos é licito addicionar palavras ao texto, recorreremos ao gesto, á mimica.

Antes de começar a dizer, teremos que fazer *pontuação*. Todos conhecemos o bom uso, praticado em Hespanha, de collocar na escripta um ponto de interrogação antes de começar a phrase interrogativa. Assim como a interrogação escripta indica onde começa a idéa da pergunta, do mesmo modo a *pontuação expressiva* da mimica indicará qual a idéa ou sentimentos com que vamos encetar a dicção.

Retratâmos n'essa expressão mimica o espirito do auctor que falla.

Não digamos logo as palavras escriptas, tomemos um pequeno tempo anterior. Esse silencio dará logar ao preparo do *tom verdadeiro*.

E' um soneto comico de Tolentino que vamos dizer: a nossa *intenção* do tom será a de alegrar, com a *convicção* de que nada ha mais divertido. A expressão physionomica dirá: *Que cousa engraçada!*

E' um escripto triste, um discurso funebre; a afinação physionomica do tom dirá: *Que fatalidade!* E assim successivamente.

Coquelin, ensinando regras para a recitação [1], começa recommendando ao recitador que, em primeiro logar, deixe o seu espirito *repassar-se bem do assumpto*; depois que tenha mostrado ao publico, pelo jogo physionomico, a sua personagem, faça então fallar essa personagem.

Esta explicação não serve senão para demonstrar a necessidade imprescindivel da *afinação prévia*. Representando nós,

---

[1] *L'Art de dire le monologue.* 8.e édition. Paris, 1896. Pag. 27.

Digitized by Google

embora parcialmente, a individualidade do auctor no momento da recitação, teremos que desenhar na expressão physionomica o sentimento *dominante* na alma d'essa personagem, para podermos colorir, como suppômos que elle o faria, se expuzesse fallando os pensamentos que escreveu.

E' tal o effeito da expressão physionomica na *afinação prévia,* que, ao contemplarmos certas pinturas, se nos afigura que as personagens poderiam fallar.

A physionomia não é só uma companheira indispensavel da palavra: póde e deve ser mais. Tem obrigação de preparar o terreno, de dispôr, por intermedio dos sentidos, a alma do interlocutor ou do espectador para esta receber a impressão que n'ella queremos gravar. E não só prepara a alma alheia para receber, como dispõe a nossa propria para dar o gráo de sentimento, o tom, a inflexão certa.

Se annunciarmos, préviamente, com acerto, na linguagem da physionomia, o sentimento, a idéa, que vamos traduzir na dicção, não só disporemos o auditorio para receber e assimilar, como seremos levados a inflexionar correcta e precisamente.

Todos nós podemos animar a nossa physionomia: é um acto filho da nossa vontade propria. Se o fizermos, não careceremos de professor para nos apontar uma inflexão: por nós mesmos a iremos achar, e será sempre a melhor.

Para dar á physionomia a differença de expressão de um tom para outro, ou do tom verdadeiro para o modo ficticio, seremos obrigados a fazer uma *pausa* de descanço, ou de resistencia contra a paixão cujo impeto queremos entravar, antes de fazer apontar á flôr da physionomia a expressão de uma outra, que venha inutilisal-a. Esta pausa impedir-nos-ha de confundir, em uma, duas idéas absolutamente distinctas.

Se não tomarmos esse tempo de pausa, ha cem probabilidades contra uma, de que iremos encadear a idéa contida n'uma phrase com a da outra que se lhe seguir. O *sentimento*

Digitized by Google

dominante da phrase anterior continuará a dominar na seguinte, prolongar-se-ha além do rasoavel e dará em consequencia a monotonia e a confusão.

Esta transição não será rapida senão excepcionalmente; deverá evolucionar suave e brandamente, salvo se houver impressão subita, surpreza inesperada, que origine transição repentina. Tudo é relativo.

Na expressão physionomica da afinação prévia, empregaremos a mesma sobriedade que recommendamos em tudo que são effeitos artisticos. A expressão do sentimento, do mesmo modo que a *entoação* e a *emissão* da voz, tem limite médio que nunca deveremos ultrapassar.

Se a afinação não fôr justa e certa, se a mimica physionomica não fôr accorde com ella, quebrar-se-ha a harmonia, não será *certo* o grau de sentimento na alma do recitador; haverá discordancia entre o sentimento do *tom* e a inflexão: — a dicção sahirá falsa.

Este equilibrio artistico da dicção é indispensavel, quer se trate de um monologo, quer seja n'um dialogo ou na representação completa de uma obra dramatica. N'esta a afinação terá que nascer dos variados sentimentos que surgem no decorrer da acção, influindo não só na alma de cada uma das personagens, como no todo homogeneo, que o auctor intentou produzir.

Para adquirir a afinação geral em uma representação é necessario o mais completo accordo e numerosos ensaios feitos com toda a attenção e consciencia, concorrendo todos sem discordancia para a realisação do fim commum.

Só se poderá conseguir a perfeição completa do conjuncto, quando os mesmos artistas estejam habituados ao trabalho de representarem em commum: conhecerão mutuamente a maneira de cada um, as suas faculdades pessoaes de interpretação e de execução. Insensivelmente estabelece-se a corrente do sentimento, de modo que na execução geral transparece a egual-

Digitized by Google

dade da afinação, attingindo um gráo de cohesão, de homogeneidade de tom e de coloridos, que constitue a perfeição relativa da arte scenica. Não é facil dar-se este caso em um grupo formado de novo, cujos elementos não estejam habituados a encontrar-se unidos: embora haja muito valor n'esses elementos, só a prática continuada produzirá a desejada afinação geral perfeita e completa.

Digitized by Google

Digitized by Google

XII

Recitação do verso

Para recitar correctamente o verso é indispensavel ter conhecimento das regras geraes de metrificação, sobretudo na parte que diz respeito á contagem das syllabas e accentuação [1].

Syllaba, em versificação, é uma ou mais vozes que pódem pronunciar-se n'uma só emissão. Muitas vezes a syllaba poetica não corresponde á syllaba grammatical representada graphicamente. O metrificador não conta as syllabas pelo que que ellas são grammaticalmente, mas só pelos tempos em que as pronuncia.

O professor A. Epiphanio da Silva Dias explica assim certas particularidades da metrificação portugueza, quanto á contagem das syllabas: [2]

«Foi Luiz de Camões o primeiro poeta portuguez que submetteu o contar das syllabas dos versos ás leis que hoje se observam.»

---

[1] Consulte-se o *Tratado de metrificação portugueza*, pelo Visconde de Castilho.

[2] *Obras de Christovão Falcão. Edição critica annotada por* Antonio Epiphanio da Silva Dias. Porto, 1893. (Pag. 80, 83.)

Digitized by Google

«A differença entre as syllabas metricas e as syllabas graphicas contadas pela grammatica está em que:

«*a)* Se os sons vocálicos que se ouvem quando as palavras se pronunciam separadamente (v. g. *agua*, *ardente*) se contrahem em um só som quando se pronunciam seguidamente (v. g. *aguárdente*), as syllabas contam-se na metrificação conformemente á pronuncia que resulta da crase, e não segundo a escripta.

«*b)* Na concorrencia, em palavras seguidas, de vogaes não sujeitos a crase (v. g. *de outro*, *que ama*), se ha na pronuncia elisão da primeira vogal, as syllabas contam-se segundo a pronuncia; se não ha elisão, as vogaes concorrentes teem-se em certos casos por uma syllaba metrica.

«*c)* A' vezes entram as palavras no verso com a pronuncia abbreviada propria do fallar descuidado familiar (v. g. *p'ra mim*).»

Além d'estas differenças, aponta o mesmo professor as regras observadas pelos melhores metrificadores no contar das syllabas quando concorrem vogaes que não formam ditongo, e quando concorre ditongo com vogal ou com outro ditongo.

Os modernos metrificadores fazem a contagem das syllabas até á ultima predominante ou tónica; syllabas que vêm depois da ultima tónica não entram em conta para a designação dos versos em relação ao numero de syllabas, os quaes se chamam: monosyllabos, dissyllabos, trisyllabos etc.

Em relação á natureza das palavras finaes, os versos tomam o nome de *agudos*, *graves*, ou *esdruxulos*, conforme a collocação da ultima syllaba predominante.

Antigamente, nos tratados de metrificação, contavam-se tambem as syllabas breves finaes; assim um verso considerado hoje de 7 syllabas, denominava-se de 8 ou de 9, conforme era grave ou esdruxulo.

Digitized by Google

Exemplos de contagem das syllabas metricas e grammaticaes:

—Syllabas grammaticaes:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
Can-tan-do es-pa-lha-rei por to-da a par-te

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15
Se a tan-to me a-ju-dar o en-ge-nho e ar-te

—Syllabas metricas:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 0
Can-tan do es-pa-lha-rei por to-d'a-par-te

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 0
Se a tan-to me a-ju-dar o en-ge-nho e ar-te

—Syllabas grammaticaes:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
Es-ta-vas lin-da I-gnez pos-ta em so-ce-go

—Syllabas metricas:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 0
Es-ta-vas lin-da I-gnez pos-ta em so-ce-go

—Syllabas grammaticaes:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Que al-vôr!? que a-mor!? que mu-si-ca

—Syllabas metricas:

1 2 3 4 5 6 0 0
Que al-vôr!? que a-mor!? que mu-si-ca

Pausa poetica é o repouso, a demora, que os grammaticos pretendem que se faça na pronunciação de certas syllabas, para dar cadencia ao verso.

Digitized by Google

A pausa tambem se chama *accento*, porque é sempre feita em uma syllaba predominante.

O córte, que a pausa faz no verso, chama-se *cesura*.

Quando a cesura é feita no meio do verso tem o nome particular de *hemistichio*.

Tambem se chama *hemistichio* a cada uma das metades em que o verso fica dividido: 1.º hemistichio, 2.º hemistichio.

Exemplos:

«Acompanhae — meu vão lamento,
«Auras ligei — ras que passaes!»

«Trabalhar — meus irmãos — que o trabalho»
1.ª cesura 2.ª cesura

Rima é a identidade de som na terminação de duas palavras. Póde ser: *emparelhada*, quando é consecutiva: — *interpolada* quando as terminações identicas não são consecutivas.

As rimas pódem estar no fim, ou apparecer mesmo no corpo do verso, chamando-se então *encadeadas*.

Em arte ha cousas que o gosto e a esthetica exigem, mas para as quaes não é possivel estabelecer regras absolutas. A dicção da poesia exige sentimento artistico mais completo e mais desenvolvido do que a dicção da prosa.

Molière deixou escripto em uma das suas peças, que no verso «é preciso observar a pontuação dos periodos, sem cantar, nem evidenciar que é poesia o que se diz, *pronunciando* como se fôra prosa, — marcar a justeza das syllabas e a perfeição das rimas, — não parar no final dos versos, o que é deploravel, sem ser motivado pela pontuação».

Modernamente outro mestre illustre, Coquelin Ainé, expõe

Digitized by Google

a opinião seguinte [1]: «Deverá dizer-se o verso como a prosa? Deverá ser cantado? —Respondo: Nem de uma, nem de outra fórma... Entendo que deveis servir-vos da voz para *dizer* os versos, e não para os *psalmodear;* e que o mais seguro meio de encantar o auditorio é não o adormecer. Sou pelo *dizer* e não pelo recitativo. Aprecio muito uma bella melopêa, mas na opera; em poesia ella corre parelhas com os grandes e redundantes rufos, *rrr,* e esse espalhafatoso costume, que teem certas pessoas, de arvorar em cada rima um pennacho, que fazem fluctuar uma quinta ou uma oitava acima do resto. Tudo isso seria muito bom n'outros tempos; confesso que prefiro a poesia sem tambôr nem trombeta. O verso deve ser dito *o mais naturalmente possivel*, tendo em vista sobretudo o sentido da phrase e a pontuação; isto a fim de ser claro, o que na poesia é ainda mais util do que n'outro qualquer genero.

«Diremos como a prosa? — Tambem não. — Se o auctor multiplicou os versos cortados, as ligações, correremos esse risco; a culpa não foi nossa: foi o auctor quem destruiu o rythmo.

«O rythmo é uma cousa tão indefinivel como essa outra a que chamarei *accento poetico*, que fará sempre differençar o verso da prosa, e que é necessario sabermos conservar.

«Para bem comprehender o que é o rythmo, escolhâmos uma phrase em prosa, na redacção da qual tenha escapado involuntariamente um verso; succede muitas vezes. Surprehender-nos-ha o que d'isso resulta para a phrase em harmonia e graça, sem se saber porquê... E' que o rythmo não consiste unicamente nas doze syllabas do verso, nem na maneira mais ou menos harmonica com que ellas são distribuidas. O rythmo está tambem no movimento geral, no encadeamento dos versos; está emfim na rima, e sobretudo — este é o ponto im-

[1] *L'Art de dire le monologue.* 8.ª édition. Paris. 1896. Pag. 18.

Digitized by Google

portante para os que recitam — no retorno periodico ao fim dos intervallos *de tempo* perfeitamente medidos.

«A difficuldade consiste em intercalar n'estes intervallos as pausas, os silencios, os effeitos de dicção, por modo que as syllabas não sejam todas martelladas com a regularidade metronomica d'uma machina de relojoaria.

«Comprehende-se que a rima, voltando a acariciar o ouvido a instantes exactamente determinados, não carecerá de ser mais accentuada do que o resto, e por si mesma produzirá o effeito; nem é preciso insistir n'ella, e ainda menos escamoteá-la; sinta-se prazer em vê-la passar discreta, como uma bonita mulher velada que seguimos na rua com o olhar sem n'ella demorarmos muito o pensamento.»

São acertadissimos estes conselhos, e de uma precisão incomparavel.

Quanto ao *accento poetico* é ainda mais difficil de definir, na opinião do mesmo professor. «Ha quadros excellentes, que são a natureza apanhada em flagrante, em que nada ha a censurar, e que todavia não são obras de apreço. O que lhes falta? Um toque, um ponto luminoso, um nada, um não sei quê. Este *não sei quê* é o *accento poetico*. E' aqui uma inflexão de voz, acolá um ligeiro *tremolando*, mais longe um rasgo de sonoridade: isto sente-se, adivinha-se, e por consequencia não se ensina.»

Entre nós, mui anteriormente, Castilho expendera opinião similhante ácerca da recitação do verso, quando escreveu: [1]

«Recitar versos não deve ser medi-los, nem cantá-los; os tons e inflexões da voz devem variar-se, bem como na prosa, para fugir da monotonia, alternando-se todas as diversas notas semi-musicaes, que houver na escala natural da voz do recitador; o emprego d'essas notas não deve ser ao acaso, mas re-

[1] *As Metamorphoses de Publio Ovidio Nasão. Poema em quinze livros. Tomo I.* Lisboa, 1841. (Prologo.)

Digitized by Google

gular-se pelo discernimento; pois ha verdadeiras correspondencias de sympathia ou antipathia entre cada uma das idéas; as notas mais graves condizem com os pensamentos mais graves e pausados; as mais agudas, com os mais impetuosos, com os mais ardentes; a desanimação e a melancolia querem tons baixos; a alegria, o enthusiasmo, tons subidos; é espreitar minuciosamente a natureza, colhê-la e segui-la.

«As pausas do recitador não devem ser determinadas pela contagem das syllabas, mas pelos córtes, mais ou menos fundos do pensamento ou do affecto que se expressa.

«Nem o hemistichio necessita de ser com a recitação extremado do hemistichio, nem mesmo cada metro dividido do seguinte, salvo quando no hemistichio ou metro a idéa mesma vier pedindo uma paragem.»

No verso, muito mais do que na prosa, devere mos observar com todo o escrupulo as leis harmonicas da musica da palavra fallada.

Teremos que seguir cuidadosamente a divisão do periodo, o sentido da idéa, a pontuação, sem fazer sentir que esta seja da poesia;—pronunciar como se fôra prosa, sem fazer pausas *injustificadas* no fim do verso, como geralmente fazem os leitores de mau gosto; na pronunciação conservar mui ligeiramente uma certa melopêa, sem nunca frizar *injustificadamente* a rima.

A rima representa cuidadoso trabalho do poeta, fez-se para se fazer sentir, mas não machinalmente; ha de apparecer por meio de um pretexto ou artificio da dicção, porém que de nenhuma fórma possa deturpar o realismo da verdade natural [1].

---

[1] No theatro portuguez já se tem praticado o uso absurdo de fazer copiar textos poeticos em linhas seguidas, para darem á vista a illusão de que são prosa, e serem como tal decorados.

Quanto á fórma graphica, seria preferivel abolir o uso inutil das letras capitaes no começo de cada verso.

Alguns poetas, a partir de Castilho, já adoptam este modo de escrever, que é pratico e racional.

Digitized by Google

Esta conciliação do artificio com a verdade é que torna a recitação dos versos muito mais trabalhosa.

A verdade na dicção do verso não é real, mas relativa, porque na vida não se falla em verso: é uma linguagem de excepção.

Sendo excepcional a linguagem da poesia, tambem a maneira de a recitar tem de ser excepcional. A difficuldade está em não faltar á verdade da natureza, em conseguir fazer sentir que é verso o que se recita, em deliciar o ouvido do espectador com a musica da rima, porém de modo tal que elle não perceba o artificio para isso empregado.

Ha na recitação poetica, como na musica, uma especie de compasso, cadencia, ou medida de andamento, que se póde observar, porém disfarçando o mais possivel os processos de o conseguir.

— *Não deve por fórma alguma forçar-se a voz na recitação.*

Um dos primeiros obstaculos, que podem prejudicar a verdade relativa na dicção poetica, é a tendencia geral para forçar a voz tomando um caracter emphatico.

Desde que se não falle na entoação natural do individuo, já a dicção é prejudicada.

Os versos deverão ser ditos com simplicidade, naturalmente, mas com harmonia.

Na recitação do verso deveremos usar da entoação *média*, a unica que se presta á prolongação musical do som.

A poesia é um canto. Os poetas, quando escrevem, deixam-se levar pelo movimento rythmico, emancipando-se de todas as considerações da pontuação, da phraseologia e das outras regras materiaes do escrever. Por isso inventaram para seu uso as chamadas liberdades poeticas.

— E' indispensavel ao recitador compenetrar-se do estylo do auctor, saber como elle pensou, como escreveu a sua obra.

Com razão muitos criticos se teem occupado d'este assum-

Digitized by Google

pto, dizendo que Corneille e Racine não se deram ao trabalho de produzir tão bellos versos, para serem ditos como prosa vulgar disfarçando a estructura poetica. A natureza da tragedia é em parte ideal; a sua linguagom tambem o deve ser. O sublime da arte consiste no fallar nobre e dignamente sem cahir na emphase ou na trivialidade; ao lado do sublime está o extravagante; meio tom de mais ou de menos póde tornar vulgar o que seria perfeito. Certos versos exigem uma especie de magia na dicção, sem que todavia vá até ao *canto*.

Os versos da tragedia, apezar de deverem ser ditos naturalmente, nunca serão recitados como os versos da comedia ligeira.

Se o poeta escreveu fluentemente o seu verso de um só jacto, este verso será dito do mesmo modo, o que dará á dicção uma melodia, uma belleza, uma amplidão que forçosamente agradará.

O auctor que tiver feito versos realmente poeticos, repassados de sentimento, e nos quaes elle queira que o leitor faça sentir a rima, terá preparado as cousas de modo que se possam conciliar os dois interesses: — dividir correctamente as idéas, e indicar o andamento rythmico da melodia.

Nos versos em que a poesia se não sente, que não passam de prosa rimada; n'esses pratique-se como na simples prosa. A preoccupação unica deverá ser: agrupar as palavras na ordem exigida pelo sentido da dicção, sem prejudicar a idéa, se puder ser.

— Quanto á articulação, ha uma advertencia importante a fazer na dicção do verso.

Do mesmo modo que ha um artificio material na disposição das syllabas para a factura do verso, ha tambem um lado material na articulação da dicção poetica.

Como as syllabas poeticas não concordam muitas vezes com as syllabas grammaticaes, a pronunciação no verso tem que differençar-se da pronunciação usual na prosa.

Digitized by Google

Todas as syllabas deverão ser bem articuladas, mas como syllabas poeticas, ficando ás vezes duas syllabas grammaticaes de tal modo encravadas uma na outra que levem a pronunciar o tempo de uma só. E' um problema de quantidade prosodica, que a cada passo teremos de resolver na dicção do verso.

As *inversões* grammaticaes embaraçam muito os principiantes. Sepáram-nas do resto da phrase, de modo que se não sabe a que palavra ou a que grupo de palavras pertencem.

E' necessario, sempre que se possa, liga-las intimamente ás palavras a que se referem.

Na vida real applicâmos esta regra; segue-se na conversação usual onde as inversões são tão frequentes: assim evitaremos toda a confusão ou ambiguidade.

Exemplos:

«Farte-se a Hespanha inclemente
«Do povo no sangue quente...»

O complemento grammatical — *do povo no sangue quente* — deve ser dito inteiro, sem córte de tempo. Nunca com pausa em *povo*.

«Japona, que da Ladra andou na Feira...»
(Bocage. — *Sonetos.*)

A phrase invertida — *da Ladra andou na Feira* — terá que ser dita rapidamente sem divisão, podendo haver unicamente uma differença de entoação na palavra *andou*, o que todavia será difficil de conciliar.

«Estoura o pó sulphureo escondido;
«A grita se levanta ao céo da gente»
(Lusiad. II, 91.)

N'este segundo verso será necessario fazer sentir bem que a phrase — *da gente* — é um restrictivo do substantivo *grita:* só o conseguiremos por uma differença de entoações da voz. Se recorrermos ás pausas, não ficará natural a dicção.

Digitized by Google

— *Todo o complemento ou phrase grammatical, que designe uma só pessoa ou um só objecto, deverá na dicção ser enunciado sem córte ou pausa.*

— Recommenda Dupont-Vernon: quando se encontrar um verbo no fim de um verso e o seu complemento no começo do verso seguinte, dividir a phrase como em prosa, sem fazer caso algum da rima; *ligar sempre* tambem o adverbio ao verbo.

Não nos parece que este preceito deva admittir-se como regra constantemente fixa. Se queremos dar á dicção a realidade da natureza, e na vida real fazemos todos os córtes imaginaveis, justificando-os por meio da *inflexão* e da *pontuação fallada;* na poesia, onde a rima tem que ser observada, porque não havemos de fazer coincidir algumas vezes os effeitos da dicção com os effeitos do metro? A rima, já o dissémos, fez-se *para se fazer sentir*, porém disfarçadamente, para que não venha deturpar o realismo da dicção natural.

— A busca da *inflexão verdadeira* será tão rigorosa no verso como na prosa, e achal-a-hemos pelo mesmo processo. Teremos, porém, que attender a uma particularidade:

Em todo o verso ha duas cousas: — 1.° um pensamento; 2.° uma melodia.

Todo o bom leitor deve ter um duplo cuidado: — pôr em relevo o *pensamento* para o espirito do auditorio; — tornar a *melodia* sensivel para os ouvidos.

O poeta não perdoará ver que o seu pensamento não foi percebido, porque ficou afogado em uma dicção falseada pelo rythmo musical secco, que se deu á falla.

O que faremos para conciliar os dois interesses?

Achar a inflexão verdadeira, como para a prosa, fixa-la no espirito e no ouvido; mas, ao dizê-la, ter o cuidado de arredondar bem a articulação de todas as syllabas, sustentando todos os sons, mesmo nas syllabas surdas.

Por este modo faremos sentir a rima na recitação, sempre

Digitized by Google

que seja possivel; mas sem faltar á regra da boa *divisão das idéas*.

Isto deve observar-se sobretudo no verso lyrico, porque no verso dramatico acima de tudo está a acção, o movimento, que muitas vezes chega até a apagar o mechanismo litterario.

— Quanto ao *andamento* e *entoações* da recitação poetica, deixou-nos Castilho excellentes conselhos no seu *Tratado de metrificação*, expostos claramente por este modo:

«A velocidade da recitação, variando-se calculadamente, contribue sobremodo para commover, persuadir e arrastar o ouvinte.

«N'este particular a boa declamação só póde ser filha de um estudo, prévio e profundo, do trecho que se pretende declamar; para direcção eisaqui alguns principios geraes: o que é raciocinio e meditação, requer morosidade; o que é extemporaneo, subito e como que inspirado, exige rapidez; a melancolia é morosa; a jocosidade, o alvoroço, o enthusiasmo, os affectos vivos, a ira, são tanto mais velozes quanto maior é a sua intensidade; a vingança costuma ser tardia nas suas concepções, como que hesita de passo a passo; a benevolencia brota do instincto e corre caudalosa. O que se refere á velhice, á desgraça, ao outomno e inverno, á noite e á morte, assume em geral o caracter do recolhimento; pelo contrario o que é da meninice e adolescencia, dos folgares da primavera e estio, etc., arremessa-se com facilidade. As excursões do espirito pelas regiões d'além mundo são constantemente precedidas da sonda, emquanto pelo tumulto da vida social, e delicias do viver cidadão, a alma se precipita como por terreno conhecido e declive.

«Entre os graus de velocidade, e os da escala de tons, ha secretas harmonias, mas que se reconhecem facilmente; os tons mais baixos sympathisam com as pausas mais dilatadas; os mais agudos com as mais ligeiras.

Digitized by Google

«A força de voz *(entoação)* deve ser proporcionada á intenção que acompanha cada idéa; esta escala é vastissima, pois corre desde o tom confidencial e do segredo, que são caracteristicos da tristeza, da inveja, e de outros affectos, que a si mesmos se aborrecem, até ao brado, ao grito, ao clamor, que parecem espontaneos no alvoroço e nas paixões nobres. Não quero dizer que havemos de seguir aqui á risca a natureza, tomando como expressão d'ella o familiar; digo, porém, que atravez das modificações exigidas pelo decoro do declamador e dos ouvintes, essa mesma natureza se deve sempre reconhecer, como por baixo dos pannejamentos da estatua, da pintura ou do vivo, avultam e se adivinham as fórmas do corpo humano.»

— Na poesia o effeito da evidencia dos *contrastes* é ainda mais essencial de fazer-se notar, do que na dicção da prosa. Ás vezes basta a simples mudança de andamento para fazer sentir o contraste ao espectador.

Na *canção* o maior effeito do contraste está quasi sempre no estribilho ou ritornello. No *soneto* vem quasi sempre no ultimo verso, ou na ultima phrase; na *fabula* e no *apólogo*, está geralmente na moralidade final.

— O professor Coquelin deu mais alguns conselhos relativos á recitação do verso em geral, que transcrevemos resumidamente:

«E' necessario, até no mais pequeno trecho poetico, que o publico sinta a vida. Não excluo genero algum: com sciencia e destreza tudo se póde fazer apreciar; mas, repito, o que agrada mais do que tudo é a acção. O movimento, eis a grande lei, a lei imperiosa da poesia recitada.

«Toda a obra, comica ou tragica, encerra uma acção: vive, marcha, começa, acaba; realisa as condições necessarias para ser dita com successo.

Digitized by Google

«E' necessario começar por comprehender a peça, penetrar-se bem da intenção do auctor, dos sentimentos que elle quiz despertar, do fim a que se propõe.

«E' necessario *ver* o que elle narra; porque para poder apresentar aos olhos do publico a acção do drama, é necessario que ella tenha primeiro desfilado ante os olhos do artista.

«O vosso fim deve ser allucinar tão bem o espectador, que elle deixe de vos vêr a vós, á vossa casaca preta, o scenario, tudo o mais; para não ver senão o que vós lhe recitaes. O triumpho para o recitador é fazer esquecer a sua pessoa.

«Comprehenda-se bem o assumpto, veja-se o drama: em seguida, façam-se as partes, divida-se, corte-se; a exposição suspende-se aqui; a acção enlaça-se; mais longe ha uma paragem, é como um final de acto; depois do que, o drama reata-se mais vivo e mais precipitado. Estes pontos de mira são necessarios á distribuição do movimento. E' graças a elles que se consegue sustentar o interesse, e que deixando o auditorio tomar o folego, tambem o toma o recitador...

«Tudo que é exposição ou descripção deve ser dito com a maior simplicidade. Nada de pressa, nada de emphase. O tom de narrador, quasi o tom de leitor...

«Clareza e precisão é o que é mais necessario n'este ponto. Não deixar perder nada do que importa á comprehensão da obra. Effeitos repetidos fatigam a attencão, e ás vezes indicam uma pista errada. Detalhe-se pois, mas siga-se para a frente; pouse-se como a ave sobre o tronco, *sem pesar*, *sem se ficar*.

«Depois, á medida que se avança na acção, aqueça-se o dizer. Seja-se o actor; mais ainda, seja-se a personagem, uma ou mais, se as ha na peça. Represente-se, viva-se, tome-se calor; mesmo nas incidencias onde o auctor reapparece, onde o dialogo cessa, conserve-se o movimento adquirido, guarde-se o sentimento; e vá-se n'um *crescendo*, de modo que o publico não deixe nem um segundo de estar empolgado, arrastado,

Digitized by Google

transportado, até á explosão final, que é necessario saber fazer desejar sem a fazer esperar, e destaca-la com toda a nitidez, seja por uma expansão mais larga da phrase, seja ao contrario por um contraste de entoação, mas sempre natural.

«Se, depois da explosão, restarem alguns versos de conclusão, retome-se o tom calmo do narrador, conservando todavia a nota e a commoção do drama; e acabe-se como se começou, com toda a simplicidade.

«Eis o processo geral, susceptivel de muitas accommodações; mas cujo essencial subsiste sempre: o essencial é a lei do movimento.»

Pelo que fica dito, baseando-nos na opinião de mestres dignos da maior consideração, podemos concluir que as regras principaes a observar na dicção do verso são:

1.ª — *Não fazer pausa apreciavel, senão onde o sentido absolutamente o exige.*

2.ª — *Substituir a cadencia nos versos por cambiantes e meias tintas de inflexão, sempre que a cadencia cortar bruscamente a dicção.*

3.ª — *Dizer os versos com egualdade de entoação, tendo o cuidado de não annullar certas syllabas para entoar demasiamente outras.*

4.ª — *Collocar as respirações, de preferencia, no final dos versos, excepto quando o sentido a isso se opponha.*

5.ª — *Não bater demasiadamente as syllabas, quer no interior, quer no final do verso, se a phrase não está terminada.*

Quanto á 2.ª regra, temos a observar que um defeito frequente é a paragem injustificada no hemistichio, na cesura, ou no fim do verso. Essas paragens são de uma monotonia atroz, bem como as paragens nas rimas.

Para corrigir esse defeito, convém fazer exercicios de leitura de versos *grandes*, dizendo cada verso em uma só respi-

Digitized by Google

ração, sem fazer pausa, nem bater syllaba alguma. Não parar no hemistichio, nem no fim do verso, senão quando a construcção grammatical o permitta. É um meio gymnastico de habituar o orgão vocal á dicção poetica.

Outro defeito vulgar é bater a longa final do verso, quando a phrase ainda não está concluida. Este defeito dá um valor á palavra final, muitas vezes contrario ao sentido e á harmonia natural.

Para conclusão permitta-se-nos addicionar ainda uma opinião pessoal. Ha uma cousa que se não aprende: — é o sentimento, a alma, essa musica interior que deve acompanhar as palavras do poeta, como o orgão acompanha o cantico na egreja.

Se o artista não possue esse dom natural, deixe a poesia para outros mais favorecidos. Poderá dizer versos; recitar *poesia*, nunca.

Em toda a dicção, mas sobretudo na poesia, deve ter-se bem presente: que as expertezas (*trucs*), as artimanhas (*ficelles*), jámais poderão substituir o sentimento verdadeiro. O artista tem que ser sensivel e sincero, acima de tudo — sincero.

Digitized by Google

XIII

O gesto

Toda a idéa se transforma em movimento mais ou menos consciente. [1]

Gesto é toda e qualquer attitude ou movimento capaz de constituir expressão.

Mimica é a arte de desenvolver o pensamento pelo jogo da physionomia, pelo gesto. [2]

Gesto e dicção são cousas inseparaveis. A importancia do gesto é tal, que auctores notaveis sustentam que o principal elemento do theatro é a mimica, e que os actores, antes de aprenderem a declamar, deveriam aprender a gesticular.

As palavras dizem menos do que a inflexão; a inflexão diz menos que a physionomia.

As palavra são insufficientes para expressar a variedade dos sentimentos. A mesma phrase póde significar cousas bem oppostas, que só se façam entender pela expressão physionomica ou pelo gesto que as acompanhe.

---

[1] Philippe Tissié. *L'Éducation physique.* Paris, 1902.

[2] Consultem os estudiosos o livro de Charles Aubert, *L'Art mimique.* Paris, E. Meuriot, 1901.

Digitized by Google

Note-se a facilidade extraordinaria com que os surdos-mudos se fazem comprehender por intermedio da mimica; como elles sabem exteriorisar todos os seus pensamentos e inventam um symbolismo especial para expressar até mesmo as idéas abstractas.

Um exemplo notavel do alto valor do gesto é a arte mimica ou *pantomima*, que vive unicamente do gesto. Esse valor é corroborado pelo exemplo dos grandes artistas, que, pela physionomia expressiva e pela *naturalidade* do seu gesto, conseguem fazer-se comprehender mesmo por aquelles que não conheçam o seu idioma.

Novelli, Zaccone, a Duse, Rejane, Sarah Bernhardt, a japoneza Sada-Yako e outras celebridades que se tem exhibido em Portugal, não contavam entre os seus espectadores unicamente pessoas illustradas e conhecedoras das linguas em que estes artistas declamam; foi o movimento expressivo da sua representação que deu todo o relevo ás personagens, e conseguiu transmittir ao publico a commoção.

No theatro portuguez, foi Emilia das Neves a artista que nos ultimos tempos mais notavel se tornou pela grandeza e propriedade no gesto e na expressão physionomica. Certas attitudes e gestos empregados por esta actriz em papeis que representou nas peças *Joanna a Doida*, *Gladiador de Ravenna*, *Doida de Montmayour*, etc., eram de uma realidade incomparavel.

Em geral os gestos podem ser classificados em dois grandes grupos:

1.º Gestos em *extensão*. Os que se manifestam em toda a mimica expressiva da força, da alegria, do bem estar, do orgulho, da blasphemia, da revolta, impulsão á acção pela *affirmação do «eu» no esforço pela vida*. (Sempre que o individuo se julga senhor de si mesmo.)

2.º Gestos em *flexão*. Em toda a mimica expressiva da fa-

Digitized by Google

diga, dôr, mal estar, humildade, reflexão, oração, adoração, repouso; *no abatimento do «eu» com attenuação do esforço pela vida.* (Sempre que o individuo se sente dominado por uma força superior a si mesmo.)

«Nestes dois troncos iniciaes vão enxertar-se automaticamente todas as sensações de ordem opposta. Todas as sensações de dôr, de fadiga, *negação do «eu»*, se manifestam em flexão; todas as sensações de força, de alegria, de *affirmação do «eu»*, se manifestam em extensão.

«O militar e o ecclesiastico teem physionomia opposta: a primeira é em extensão pelo incitamento ao combate, a segunda é em flexão pelo incitamento á oração. As manifestações da mimica são mui accentuadas nos seres mais movimentados, como as creanças e os povos selvagens, etc.» [1]

Esta lei dos movimentos expressivos, em *extensão* e *flexão*, não é privativa só do homem, estende-se a todos os animaes: basta ver os desenhos que acompanham o notavel trabalho de Darwin, *L'Expression des émotions chez l'homme et chez les animaux.*

Em these, o gesto ou *expressão-muda* precede *sempre* a palavra, sendo ás vezes quasi imperceptivel.

O gesto definido póde *preceder, acompanhar, seguir* ou *substituir* a palavra.

1.° — *Precede* a palavra, quando a impressão recebida na alma é tão rapida, que necessita ser expressada instantaneamente.

2.° — *Acompanha* a palavra, quando fôr tendente a reforçar a sua significação ou inflexão.

3.° — *Segue* a palavra, quando a significação d'esta, a inflexão, ou ambas juntas, não dão em resultado uma *expressão* que satisfaça para traduzir a idéa. É muitas vezes uma

---

[1] Philippe Tissié. *La Science du geste. (Revue scientifique*, n.° 10 de 7 de setembro 1901.)

Digitized by Google

insistencia para confirmar a idéa dada pela inflexão, e que assim repetimos, variando o modo de expressão para evitarmos a monotonia.

No final de um trecho ou de um discurso, é o gesto (a *expressão mimica)* que se encarrega de rematar o sentido. N'este caso o gesto vem depois de todas as palavras: é o *disse,* ou *tenho dito* do orador.

4.° — *Substitue* a palavra e a inflexão, quando está tolhida a falla; — quando o bom senso, ou a boa educação não nos permittem fallar; e sempre que a significação da palavra, ainda mesmo fortalecida pela inflexão, não fôr sufficiente para expressar a idéa do *complemento mental.*

Um dos casos em que o gesto substitue a palavra, é emquanto *se escuta* o interlocutor. A *arte de ouvir,* tão difficil como a de fallar, pinta o reflexo exterior das impressões intimas, transmittindo-o ao rosto, muitas vezes apenas por acção quasi imperceptível e concentrada do olhar, ou por outro qualquer movimento e attitude.

Como o gesto é mais rapido do que a palavra, o sentimento leva menos tempo para ser expressado por gestos, do que a ser formulado em phrases falladas. Quanto mais viva fôr uma impressão, menos deve demorar-se o movimento que a traduz em gesto: imita-se assim a natureza, que não póde supportar por muito tempo situações que a constranjam.

Do mesmo modo que a inflexão, o gesto terá *complementos mentaes* sempre que expressar pensamentos e sentimentos do colorido; — não tem complemento quando representa sentimentos dominantes do tom, porque n'esse caso constitue uma expressão do estado d'alma, atravez do qual passam todas as idéas manifestadas.

Complementos para o gesto formulam-se do mesmo modo que para a inflexão.

Qualquer complemento mental poderá ser expressado ou traduzido por inflexão ou por gesto, ao gosto do artista. Ha,

Digitized by Google

porém, complementos que se prestam mais a ser traduzidos por gesto, e vice-versa.

O gesto póde expressar sentimentos do *tom geral,* que traduz o estado d'alma do individuo. E' o que chamamos gesto *de sentimento,* ou *affectivo.*

Póde expressar idéas ou sentimentos do colorido. N'este caso chamar-lhe-hemos gesto *descriptivo.*

Póde servir apenas para indicar pensamentos. Toma então o nome de gesto *indicativo.*

Certificamo-nos se o gesto é conveniente e bom: — 1.° verificando se, quando o produzimos, conhecemos que a nossa alma está afinada pelo sentimento dominante que pretendemos mostrar, no caso do gesto ser do *tom geral;* — 2.° no caso do gesto ser *descriptivo,* se a nossa intelligencia está bem possuida da intensidade do sentimento e da sua especie; — 3.° finalmente, se estamos bem possuidos da idéa que o gesto deve expressar, quando este fôr *indicativo* de idéas.

Os agentes que podem modificar o gesto na representação theatral são innumeros, e do mesmo modo que a entoação e a inflexão, podem nascer da individualidade da personagem, da educação, da nacionalidade, da edade, do temperamento, da intensidade das paixões, dos objectos que a rodeiam, do proprio scenario, e até mesmo do vestuario e accessorios [1].

No gesto, considerado como elemento da dicção, ha estudar a *attitude* e o *movimento.*

O *movimento* não é mais do que a passagem, lenta ou rapida, de uma attitude para outra: uma sequencia de attitudes continuadas constitue movimento, demonstra-o a photographia instantanea.

Uma das manifestações da expressão, em que mais se faz sentir a importancia do *movimento,* é certamente o andar. A

[1] Bec de Fouquieres. *L'Art de la mise-en-scène.* (Cap. 27.)

Digitized by Google

maneira de caminhar não só indica o caracter individual de uma personagem, como define muitas vezes o seu estado d'alma ou a especie de paixão que a domina de momento.

O estudo do andar convenientemente no theatro é difficil. Ha pessoas que andam naturalmente ligeiras e leves; outras de andar pesado e descuidoso. Não digamos que se aprenda a andar; mas é necessario corrigir os defeitos que sejam causa de um andar desgracioso ou hesitante.

Existe uma harmonia pasmosa entre o andar, a voz, e o gesto, harmonia que nunca se desmente e que é facil de observar na natureza.

Muitos professores teem a falsa opinião de que — *o gesto virá por si mesmo*, sem estudo.

Do mesmo modo que a *inflexão*, o gesto exige ser trabalhado, estudado, e medido, tal qual como a voz e a maneira de dizer.

Toda a gente reconhece o accordo, que tem de haver entre a voz e a physionomia: logo, é preciso aperfeiçoar os outros orgãos da expressão, tanto como os orgãos da voz.

A *naturalidade* constitue a verdade e por consequencia a belleza do gesto. Mas o gesto tem gráos e caracteres diversissimos, tão diversos como a *inflexão*: é, por isso mesmo, impossivel (como já dissemos) estabelecer theorias particulares para adquirir o *gesto natural*, e muito menos pensar na copia de modelos.

Como será possivel determinar o gesto *exacto* para cada sentimento, actuando n'uma individualidade qualquer?

O gesto vale sobretudo pela espontaneidade; é necessario que pareça livre e despreoccupado. E' indispensavel habituar-se o artista, por exercicios physicos (a esgrima, a gymnastica, a dança) a ter movimentos livres e desembaraçados. Exercitando-se cada um no gesto proprio á sua individualidade, este, sendo escravo do pensamento, obedecerá ao espirito com tanta maior presteza quanto menos fôr premeditado.

Digitized by Google

O artista que não tiver acção, que não souber gesticular, poderá recitar de uma maneira convencional; mas a sua expressão não será boa, porque não será verdadeira. O gesto é inseparavel da dicção.

Do mesmo modo que a *inflexão*, o gesto, embora estudado, tem que ser creado pelo proprio artista, nunca imitado de outrem.

Quasi todos os principiantes gesticulam mal: o professor deverá reduzir estrictamente ao minimo os gestos do alumno, em alguns supprimi-los de todo provisoriamente, e não permittir senão, pouco a pouco, aquelles que tenham significação definida: *indicativos*, se se tratar de idéas; *descriptivos*, se disserem respeito a sentimentos ou imagens.

Cada pensamento, que vem ferir o espirito do orador ou do artista, tem o seu gesto, a sua attitude que precede a palavra. E' esse o movimento que convém obter com precisão.

Os gestos estão em relação com a intensidade da paixão; — os grandes gestos são reservados para os grandes lances.

Deve medir-se o gesto pela natureza do assumpto: corpo, cabeça e braços immoveis, quando se pronuncia um discurso vehemente, deixam o auditorio insensivel. Mas os gestos violentos, em contradicção com o sentido da phrase, produzem um effeito mais para receiar, que é o ridiculo.

Os gestos que se formam no interior das phrases, em plena expiração, acompanham uma palavra de valor.

O gesto que vem depois da phrase, serve de pontuação a essa phrase, para indicar uma idéa que necessitamos juntar-lhe: — uma idéa de duvida, affirmação, conclusão, pergunta, etc.

Se um mesmo pensamento persiste durante muitas phrases, a mesma attitude e o mesmo gesto servirão; mas se o pensamento muda, a attitude e o gesto hão de mudar. O mesmo caso se dá com a inflexão, que muda com o pensamento.

E' necessario que cada um, comsigo mesmo, se acostume a

Digitized by Google

sentir e a ajuizar do seu gesto, observando os seus movimentos e apreciando-os sem os ver.

Está no mesmo caso do ouvido para a voz, e do calculo de effeitos para a intensidade da paixão.

E' um principio geral, que quando escutamos um interlocutor, não devemos fazer gestos, a menos que a situação não o exija positivamente. Cumpre não desviar a attenção do auditorio do ponto que o auctor teve em mira fazer notar.

As palavras do interlocutor indicam, muitas vezes, que se faça gestos.

Tudo se liga e equilibra na linguagem, como na natureza. Um gesto falso pode estragar um pensamento sublime; um bello gesto póde elevar um pensamento insignificante.

Attitude. — E' a postura ou posição do corpo pela qual damos a conhecer o estado da nossa alma e o avaliamos nos outros. E' tal a importancia da attitude, que até nas figuras pintadas ou nas esculpturas avaliamos o sentimento ou paixão que o auctor n'ellas quiz expressar.

Na terminologia das bellas-artes se diz, inferindo da attitude, que uma pintura tem *expressão*, que tem movimento.

O actor, ou recitador, durante o seu trabalho nunca deve deixar de observar-se mentalmente. Basta ter no pensamento a idéa de que a scena é um quadro, e elle uma das figuras que fazem parte d'esse quadro, para poder calcular as suas attitudes, gestos e expressões, de modo que perante o seu bom gosto não haja desharmonia de linhas.

A famosa gravura de Domingos de Sequeira, representando o largo de Arroios em Lisboa, na occasião da invasão das tropas francezas, é cheia de *movimento*, devido ás attitudes expressivas das figuras que entram na composição.

Figuras em que se não veja a expressão physionomica, representadas na pintura ou em estatua, pela attitude de *fle-*

Digitized by Google

xão ou *extensão*, dão idéa do sentimento de que está possuida a alma dos individuos que representam. No cemiterio de Milão ha uma estatua de mulher, em bronze, prostrada sobre uma sepultura, em que a figura é representada toda ennovelada, envolta nos pannejamentos do vestuario, com o rosto no chão completamente occulto; esta attitude extraordinaria, mas perfeitamente natural, revela o sentimento da mais profunda dôr levada ao desespero: parece que se vê arquejar em soluços áquelle vulto contorcionado.

A attitude é tão importante perante a arte, que basta quasi sempre para desenhar de prompto não só o estado d'alma de uma personagem, mas o seu proprio caracter individual.

Esta asserção acha-se cabalmente definida nas palavras que se seguem, escriptas por M. Thiers: .

«O caracter de cada um revela-se pela sua attitude; o orgulhoso, de cabeça alta, olhar soberbo, ergue-se sobre as suas articulações e parece querer elevar a sua estatura; o audacioso, o questionador, conservam-se firmes, e parecem desafiar quantos os rodeiam; o homem simplesmente corajoso, é firme e sem pretenções no seu modo exterior; o homem franco apresenta-se de frente, cabeça firme e direita, não deixando de fitar os olhos do seu interlocutor; o timido parece dobrar-se sobre si mesmo, tem qualquer coisa que lhe contrahe os gestos e o olhar; o hypocrita baixa a cabeça, tem o olhar fugitivo, só olha de lado, e o seu caminhar é obliquo.

«Entre as muitas attitudes que podem tentar um artista, a mais simples é a melhor. A occupação habitual de uma personagem tem sempre grande influencia na sua attitude....

«A escolha da attitude para o pintor tem uma grande importancia. No retrato individual é um dos grandes meios da expressão; *a attitude marca a individualidade, tanto como a physionomia.* Um exemplo perfeito do que dizemos é o retrato de Bertin, pintado por Ingres. O pintor quiz symbolisar a incarnação da burguezia, que fez o regimen de 1830; nada ha

Digitized by Google

mais expressivo do que esta attitude familiar e chã, os braços affastados e curvos, as mãos apoiadas com firmeza sobre os joelhos, voltando para fóra os dedos carnudos e roliços. Não está alli sómente a similhança physica do modelo ; aquella attitude natural revela o orgulho do doutrinario, o positivismo do commerciante, a sem-ceremonia e a despretenção que dá a confiança na riqueza conquistada á custa do trabalho.»

Retrato de Bertin, por Ingres.

Já vemos que os agentes do gesto não são sómente a physionomia, os braços e as mãos, como se tem escripto. Póde o corpo concorrer para completar os meios de expressão da linguagem natural.

Sendo a attitude por si mesma um gesto, tudo que se disser ácerca do gesto tem applicação á attitude.

Quando recitarmos, deveremos tomar uma attitude natural, que dê perfeita firmeza ao corpo. A figura manter-se-ha em perfeito equilibrio. Recommenda-se a necessidade de assentar o peso do corpo sobre uma das pernas, avançada ou recuada, conforme a natureza do sentimento que a expressão manifestar. Convém muito adquirir este habito: assim uma das pernas estará sempre prompta para iniciar o movimento de caminhar. [1]

---

[1] CHARLES AUBERT. *L'Art mimique.* Paris, 1901 (pag. 23-31).

Digitized by Google

Se estamos voltados para a direita, será o pé direito o que estará mais avançado. O pé avançado deve estar para o lado da gesticulação principal.

Collocar-nos-hemos de modo que o peso do corpo se apoie sobre a perna que esteja recuada. O movimento respiratorio far-se-ha assim mais livremente.

No entanto, de uma vez ou outra poderá o peso do corpo vir sobre o pé que está avançado, o que é agradavel a quem vê, e dá a illusão de fazer crescer a figura do artista.

N'um discurso, n'uma conferencia, poderemos, se nos convier dar alguns passos, sem abusar em repetir os movimentos de deslocação de um ponto; o movimento frequente póde distrahir a attenção do auditorio, que seguindo o movimento deixará de estar presa á palavra.

O corpo conservar-se-ha direito e aprumado sem affectação. Todos os dias vemos actores que parece vão cahir para a frente sobre o seu interlocutor, inclinados como a torre de Pisa. E' defeito muito vulgar nos principiantes, mas facil de corrigir.

Entre muitas observações curiosas que ha a fazer relativamente a attitudes, parece conveniente deixar notadas as seguintes:

1. — Quando se olha um objecto attentamente, inclinâmo-nos para elle [1], approximâmo-nos instinctivamente do objecto observado, por uma mudança de attitude. Muitas vezes para auxiliar este movimento instinctivo, as mãos avançam para a frente e apoiam-se n'um objecto qualquer, ou sobre os joelhos.

2. — Do mesmo modo, quando escutâmos, o corpo inclina-se para o ponto d'onde vem o ruido e na direcção do ouvido que escuta. Se escutâmos com muita attenção, pômo-nos em guarda contra toda a impressão estranha que possa dis-

[1] A palavra *attenção* vem do latim *tendere ad*, estender-se ou dirigir-se para...

Digitized by Google

trahir-nos, affastando uma das mãos do corpo e fazendo gesto de repellir. O corpo dirige-se para o objecto presentido, e estende-se na direcção do orgão dos sentidos que revela a existencia do objecto em questão. [1]

3. — A attenção do espirito, nas idéas abstractas, é necessariamente acompanhada de signaes exteriores de attenção. Se a idéa é clara e bem comprehensivel, o corpo toma uma uma attitude de attenção facil, isto é a tensão será fraca. Se a idéa está mal definida, mal comprehendida ou prestes a escapar-se, o corpo parece que a quer seguir, tende fortemente para ella, como que pretendendo apanha-la.

4. — Quando a idéa muda, a attitude do individuo muda conforme a idéa.

A monotonia, que tanto temos combatido, póde dar-se tambem na attitude, devemos evita-la; mas para isso não póde haver regras, apenas poderemos valer-nos de certos recursos proprios para nos tirarem de embaraço, quando acharmos que estamos immoveis ha muito tempo.

No theatro, um recurso importante para variar as attitudes, consiste em servirmo-nos de accessorios, moveis, bengala, lunetas, leque, etc. Se estamos a ouvir um longo arrazoado, nada nos impede de mudar de attitude encostando-nos a um fogão ou a uma cadeira, mover a bengala com gesto adequado ás circumstancias, que tenha alguma significação; podemos

---

[1] Estando a attenção inteiramente fixada sobre uma ave que vôa, ou sobre uma pedra que fende o ar, o corpo do espectador dirige-se mais ou menos pronunciadamente no sentido da linha de movimento. Quando o jogador de bilhar segue com o olhar o movimento que imprimiu á bola, move o corpo na direcção em que elle deseja que a bola caminhe, como se fosse possivel ainda impelli-la para o ponto que quiz attingir.— (Chevreuil. *Lettre a M. Ampère.* — *Revue des Deux-Mondes*, 1.° de maio de 1833, pag. 258.)

Digitized by Google

indicar o que sentimos por meio de gesto que seja ao mesmo tempo uma attitude.

Citam certos criticos francezes, como modelo digno de louvor, a actriz Magdalena Brohan, que creou o papel da Duqueza na peça *A Sociedade onde a gente se aborrece*, de Pailleron. Esta actriz, escutando o que se dizia em volta d'ella, trabalhava n'um bordado; era esse bordado que lhe fornecia todas as variantes para as suas attitudes. Tão depressa trabalhava rapidamente, como vagarosa; de repente paráva, erguia a cabeça, e sem que o corpo se movesse, soltava as phrases de effeito, aquelles bons ditos que fazem o encanto da peça.

As attitudes dadas pelo accessorio, no theatro, devem ser calculadas de antemão, em relação com o caracter e circumstancias da personagem; devem ser naturaes, e serão escolhidas de modo que, em vez de arrastar inutilmente a acção ou o andamento do dialogo, concorram para sustentar o seu effeito.

A physionomia. — E' de todos os agentes da expressão o mais importante. Na physionomia tudo falla: os olhos, a fronte, as narinas, os musculos faciaes, os labios; todos estes orgãos são eminentemente expressivos.

Os nossos classicos a cada passo empregaram a palavra gesto na accepção de physionomia. Exemplo:

> Se esse *gesto* que mostras, claro e ledo...
>
> (Lusiad. III, 105.)

«No theatro antigo, tendo os actores o rosto coberto de mascaras, o jogo physionomico era nullo. A alma da personagem era movida apenas pela paixão geral, que conservava um ponto fixo atravez as collisões do drama. O movimento

Digitized by Google

do rosto devia ser simples; é por isso que quasi nada sabemos do que diz respeito aos celebres mimicos gregos». [1]

Ha quem classifique separadamente a *expressão physionomica* e o *gesto*: — entendemos que na physionomia encontramos do mesmo modo a attitude e o movimento. Na opinião de Charles Bell [2], é na expressão physionomica que está o *inicio da acção*. Antes de começarmos a fallar, a physionomia prepara o começo do effeito, que a palavra ha de produzir.

Tal qual como na musica é necessario *tomar o tom*, assim antes de fallar temos que tomar a afinação physionomica.

A physionomia deve constantemente reflectir o estado do espirito; succede assim na vida, assim deve ser na recitação.

Quer se falle, quer se escute, quer se entre directamente em actividade n'uma acção, quer se seja simples testemunha, é necessario que a physionomia exprima o que se suppõe que sentimos.

A physionomia não só permitte ao artista dar mais força e eloquencia a tudo quanto diz, mas até consegue traduzir sentimentos não expressos na palavra nem na inflexão.

Quem viu Taborda na peça *Os Medicos*, teria occasião de notar o jogo physionomico d'este artista quando escutava a discussão dos tres clinicos ácerca da sua doença imaginaria, e na scena com o medico homœopata que elle reputava o seu salvador. Nenhuma linguagem fallada poderia dizer tanto: comprehendia se no olhar do artista todos os sentimentos que lhe passavam na alma.

Não ha, nem póde haver regras precisas para os movimentos physionomicos. Ou antes, ha uma unica regra:

Entre a linguagem fallada e a linguagem da physionomia a concordancia deve sempre ser absoluta.

---

[1] HEGEL. *Esthetique*. Tom. II.

[2] *The anatomy and philosophy of expression as connected with the fine arts*. London, (6.ª ed.) 1872.

Digitized by Google

Poderemos dispôr de mais ou menos mobilidade de expressão physionomica, de mais ou menos eloquencia, de mais ou menos finura de penetração; mas o que sempre deveremos ter é a *sinceridade* completa.

Nunca, nunca, seja pelo que fôr, deixemos *apagar o fogo da expressão*. Animar sempre: não tenhâmos inacção d'alma, timidez que nos prenda.

A physionomia não é só um complemento indispensavel á palavra: póde tambem ajudar-nos a encontrar a inflexão justa.

Se annunciarmos préviamente, como devemos, pela linguagem da physionomia o sentimento ou a ídéa que vamos traduzir pela palavra, seremos compellidos a inflexionar a dicção de maneira correcta. O meio é seguro.

Teremos na expressão physionomica o mesmo cuidado em não exagerar, como recommendámos na inflexão. Não devemos esquecer as leis da optica e da perspectiva; em uma pequena sala os nossos traços physionomicos não precisam de ser tão accentuados e fundos como em um grande theatro.

Apezar de não haver regras especiaes para os movimentos physionomicos, existem pelo menos alguns principios, que podem auxiliar-nos no estudo de compôr a physionomia. Vamos indicar dois importantes:

1.º — O esforço produz-se essencialmente quando se prepara a resistencia; deve ser traduzido por immobilidade das feições. Esta immobilidade cessa, quando de uma maneira qualquer entra na lucta a acção ou o ataque á resistencia.

2.º — Não basta symbolisar na physionomia o sentimento que experimentamos (gesto *affectivo*); é mister tambem symbolisar o que sentem os outros (gesto *descriptivo*).

— São os olhos agentes importantes do gesto expressivo: «olhos são o reflexo da alma».

O naturalista Buffon diz: «E' principalmente nos olhos que se pintam os sentimentos».

Digitized by Google

Os olhos movem-se, sem que sempre seja necessario mover a cabeça, ou outra qualquer parte do corpo.

Deve-se conservar o olhar sempre para a frente, sem baixar os olhos, a não ser que a situação o exija. O publico busca constantemente com o olhar os olhos do orador.

O mesmo se dá no dialogo entre um e outro artista, que ambos devem olhar para os olhos um do outro, tanto o que falla como o que escuta, salvo algumas excepções faceis de encontrar.

O classico Francisco Rodrigues Lobo, fallando das boas qualidades exigidas no orador, expressa-se d'este modo relativamente á physionomia:

«Depois da voz, os olhos dão muito espirito ás razões, porque como elles são as janellas da alma, por elles se communica vida ás palavras: e assim hão de ser claros, alegres e moviveis, porque os muitos instensos, e estendidos, entristecem: os muito apertados e franzidos movem a desprezo; os muito abertos, pasmados e sahidos para fóra, fazem temor, e posto que os olhos, por risonhos, nunca perdem graça, parece que nas praticas graves, e de importancia, não hão de ser muito chocalheiros...

«Não vos esqueçaes das sobrancelhas. Tambem a acção do fallar toma muito d'ellas, porque franzidas fazem carranca, e mostram que falla um homem com manencoria; baixas representam tristeza, ou vergonha; muito arqueadas significam espanto, e levantadas alegria; e não menos convém a composição da barba, que fincada nos peitos mostra desconfiança ou perfidia; e posta no ar vangloria; e o pescoço, que nem se hade ter tão levantado que faça soberba nas palavras, nem tão baixo que pareça que não póde com a cabeça; — a qual não hade estar tão firme que pareça que a espetaram n'elle, nem se hade quebrar para todas as partes como grimpa. — Da mesma maneira a bocca ha de ser quieta quando falla, sem estar mordendo os beiços, nem torcendo-se,

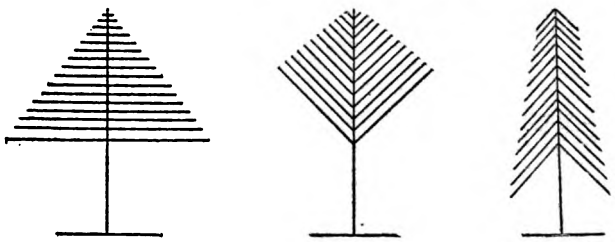
Digitized by Google

nem inchando com as palavras, nem com o riso se hade mostrar tão descuidada, que as entorne pelos cantos, nem tão apertada, que offenda a boa pronunciação e graça d'ellas, no que vae mais á lingua portugueza que a outras muitas.» [1]

As linhas expressivas do sentimento, em toda a natureza, são communs ás da expressão physionomica não só do homem, como dos outros seres animados.

A attitude neutra da physionomia é a expressão da tranquillidade. Dois pontos iniciaes do gesto physionomico indicam a *expressão do agrado* e a *expressão do desagrado*, satisfação e descontentamento. Dentro d'estes dois pontos extremos cabe toda a escala physionomica dos sentimentos.

No estado rudimentar da pintura da natureza — a *paizagem* — estabelece-se o principio de que a linha perfeitamente horisontal representa a neutralidade do sentimento: é a tranquillidade [2]. E' o nivel da agua serena e espelhada, prompto a reflectir tudo que se lhe approxime, — é a serenidade, a paz, a ausencia de sôpro perturbador; o cedro, com os tron-



cos horisontalmente estendidos, é de todas as arvores a que em mais alto grau suggere esta impressão.

[1] Francisco Rodrigues Lobo. *Côrte na aldeia e noites de inverno.* (Dialogo 7.º)

[2] Humbert de Superville. *Essai sur les signes inconditionels dans l'art.* Leyde, 1827.

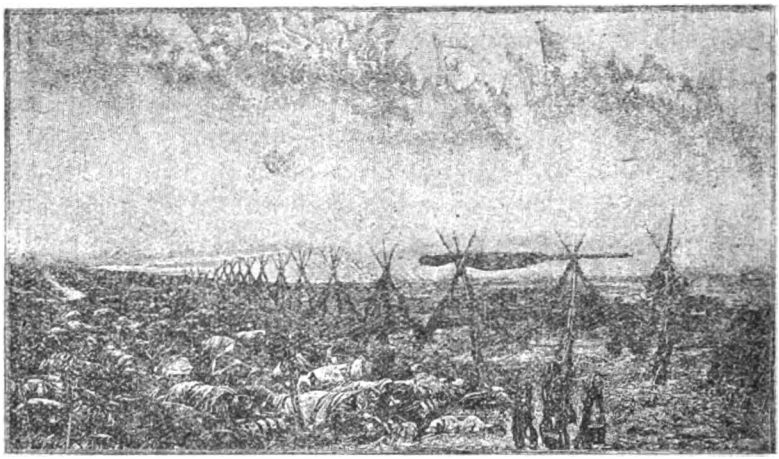
Digitized by Google

As linhas obliquas representam sentimento diverso, conforme a direcção da sua inclinação. Estabeleçamos uma linha perpendicular hypothetica como eixo fixo.

As linhas obliquas partindo de baixo para cima fazem nascer a idéa da alegria, do riso, da leviandade.

Ao contrario, as linhas obliquas de cima para baixo dão impressão da tristeza, da dôr, do lucto; vejam-se as linhas architecturaes das pyramides, dos tumulos, as das arvores mais usadas nos cemiterios, as das plantas que nascem nos logares onde os gelos e os climas hostis ao homem trazem a desolação e a nudez da flora.

Ha um quadro da moderna escola franceza, *O Sonho*, em que o pintor Detaille soube aproveitar magistralmente estas theorias.



O Sonho, quadro de Detaille.

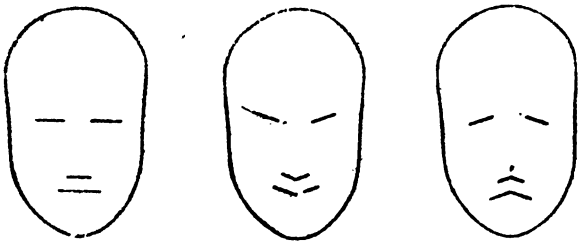
As figuras todas repousando horisontalmente, a linha horisontal da bandeira enrolada, dão um tom grave de tranquillidade absoluta. As espingardas projectam a linha obliqua, symbolo da tristeza e desolação. Este mixto de expressões constitue

Digitized by Google

o encanto do formoso quadro, de que a gravura junta dá uma idéa approximada.

Na expressão da physionomia humana, por uma combinação de linhas naturaes, o sentimento desenha-se do mesmo modo que na natureza em geral.

Os tres desenhos schematicos que apresentamos, pela simples disposição das linhas indicam a comparação exacta da physionomia nos tres estados: tranquillidade, da alegria e da tristeza.



Estas simples linhas, representando os olhos, a parte inferior do nariz e os labios, bastam para indicar as tres expressões physionomicas que servem de base a todas.

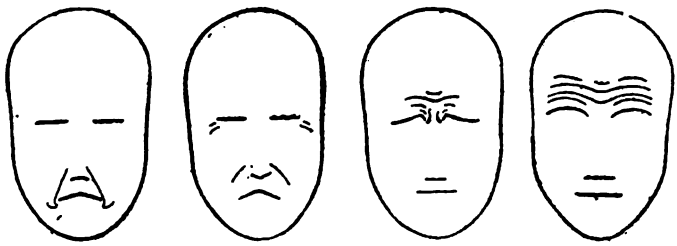
Sempre que se falla das linhas da expressão physionomica na pintura, é recordada uma velha anedocta. O grão-duque da Toscana extasiava-se deante de um quadro, em que o pintor Pedro de Cortona esboçára o rosto de um menino chorando amargamente. — «Este menino, disse o pintor, vae rir, se Vossa Magestade o deseja.» — E logo, com dois traços do pincel, o chorão ficou a sorrir; mais outros dois traços, e o pequeno voltou á tristeza.

Um esculptor faz chorar ou rir uma pedra a seu belprazer. E' porque o artista estudou a anatomia dos musculos da face, e conhece o seu mechanismo particular em relação com a paixão ou sentimento expressado.

Assim como a superficie das aguas (a recta horisontal),

Digitized by Google

sendo ligeiramente começada a agitar, descreve uma serie de curvas, assim os traços physionomicos accusam a reflexão interior, o nascer de uma agitação simples, por uma serie de linhas curvas pouco accentuadas.



Os musculos que tomam parte na expressão da dôr e da tristeza contribuem para inclinar obliquamente para baixo e para fóra os traços da face, actuando um sobre a linha dos olhos, outro sobre a da bocca, etc.; ao contrario, os musculos do riso, erguendo os cantos da bocca, tornam o traço obliquo para cima e para fóra; opéram do mesmo modo sobre a linha dos olhos.

Reunindo estes dados summarios, certo auctor [1] estabeleceu um encadeamento de theorias, com o auxilio das quaes explica a expressão das commoções sobre a face humana. Publicou photographias, que representam os diversos gráos de cada expressão.

O sorriso de ironia que levanta de um lado só o labio superior, deixando ver um dos dentes caninos, traduz a expres-

[1] G. B. Duchenne (de Boulogne). *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse electro-physiologique de l'expression des passions*. Paris, (2.ª ed.) 1876.

Digitized by Google

são do sentimento do escarneo e do desafio. O ar meio alegre de uma pessoa que sorri assim ironicamente, póde degenerar por transições successivas em uma expressão extremamente feroz, se ao tempo que os sobrolhos se contrahem fortemente e os olhos brilham, o dente canino fôr posto bem a descoberto, etc.

E' para notar que, assim como ha sentimentos mixtos e inflexões que representam pensamentos mixtos, tambem na physionomia as expressões d'esses sentimentos ou pensamentos são de caracter mixto.

«No estado normal, quando um individuo sente medo, amor, colera, odio, ciume, orgulho, nunca estes sentimentos são puros. O medo, por exemplo, não tem uma expressão schematica completa, absoluta; allia-se a varios sentimentos, o respeito humano, a vergonha e quantos outros: é um medo mixto.» [1].

«Isto é quanto á qualidade do sentimento expressado, porém, quanto á intensidade. Sempre que estamos dominados por um sentimento *violento*, quer seja triste ou alegre, não experimentamos senão este sentimento, com exclusão de todos os outros. Por isso mesmo que é forte, supprime e vence tudo que não seja elle proprio. Absorve-nos, torna-nos cegos e surdos a tudo que contrariar a sua acção e diminuir a sua intensidade.» [2]

Segundo esta auctorisada opinião, a expressão de um sentimento violento não admitte a expressão de outro conjunctamente.

O artista dramatico deverá saber que no homem em estado natural, isto é, cuja educação e instrucção foram rudimentares, o jogo physionomico é um dos elementos essenciaes á expressão dos pensamentos e, sobretudo, dos sentimentos.

---

[1] Ed. Cuyer. *La Mimique*, Paris. 1902, (pag. 62.)

[2] G. Larroumet. *Chronique théatrale*, no jornal *Le Temps* de Paris, 26 de agosto de 1901.

Digitized by Google

Quando o homem não tem á sua disposição as palavras que representam cada idéa ou sentimento, o movimento muscular do rosto substitue cada uma das palavras que lhe faltam, a physionomia associa-se á voz para conseguir manifestações externas de expressão.

Ha uma cousa singular, é que a mimica de cada individuo está na razão inversa do seu grau de cultura intellectual; isto é: de quanto menos palavras dispõe o homem, para exprimir o pensamento ou estado d'alma, mais a sua physionomia se agita e mais numerosos são os seus gestos.

A carêta foi, certamente, a primeira linguagem dos primitivos paes da humanidade, do mesmo modo que ainda o é dos nossos irmãos inferiores, os animaes. O grande naturalista Darwin explicou isto muito bem no seu livro *L'Expression des émotions chez l'homme et chez les animaux;* e tanto assim é, que ainda hoje, entre os povos onde a instrucção não conseguiu entrar, as attitudes e os gestos são os principaes elementos da manifestação do pensamento.

Isto basta para se comprehender que é necessario sempre attenuar o jogo da physionomia. Todos os musculos da face são voluntarios; podemos ordenar-lhes os movimentos a nosso bel-prazer: é uma simples questão de habito e de educação.

Gestos dos braços. — E' designado vulgarmente pela palavra *accionado* o conjuncto de movimentos e attitudes expressivas abstrahindo da physionomia. O accionado é um auxiliar inseparavel da physionomia, e completa com esta o que chamamos gesto em movimento: é um dos mais poderosos meios de acção do artista, o que não quer dizer que deva ser em demasia repetido ou muito accentuado. Antes de tudo, recommendamos a sobriedade. *Não admittamos gestos inuteis*, isto é, gestos que não digam alguma cousa.

O principiante, na tribuna ou na scena, é um tanto pare-

Digitized by Google

cido com o homem que se inicia a viver em um meio social que lhe seja estranho: não sabe o que ha de fazer das mãos. Será, portanto, razoavel seguir o preceito de não fazer gestos, quando elles se não desenvolvam muito naturalmente.

E' evidente que o discurso, em que não appareça gesto algum para sublinhar o alcance do sentido da phrase, será monotono e falto de toda a animação; porém, d'isto a mover sem cessar os braços, vae uma distancia enorme. Mais vale, todavia, peccar por insufficiencia do que por excesso. Quanto mais movermos o accionado, mais insignificantes nos tornaremos, e arriscamo-nos muito, a fatigar os espectadores.

No seu *Diccionario do theatro*, diz Arthur Pougin: «Deve haver uma grande sobriedade no accionado, e não devemos acompanhar com elle a palavra senão de modo apto para commenta-la e para a accentuar com justeza. Um actor que gesticule constantemente é tão insupportavel como aquelle que gritar sempre; acabará por fatigar a attenção dos espectadores. O abuso do gesto é, no theatro, o defeito ordinario de todos os inexperientes e novatos, que, para não parecerem desairosos e contrafeitos, imaginam que devem mover-se sem cessar.»

Um critico distincto, M. d'Hannetaire, vae mais longe, dizendo:

«O unico meio de combater este excesso de gesticulação é prender as mãos, por assim dizer, quando se decóram os papeis, emquanto se trabalha no estudo d'elles, seja para a comedia, seja para a tragedia, e levar mesmo este cuidado até os ensaios; depois, proximo da execução, deixar partir o accionado sem ter conta n'elle, tal como o espirito do papel e o caracter ou a situação da personagem o suggerir. Então, se o artista é bem competente para se identificar com a personagem, — se tem alma e coração, — o accionado proprio seguirá infallivelmente a idéa; será, porém, arriscado que, preoccupando-se muito com o gesto, o artista vá cahir na affe-

Digitized by Google

ctação. E' certo que por este expediente, em pouco tempo se tem chegado a corrigir muitos actores que começam a sua carreira.»

A gesticulação excessiva não deixa brilhar o talento, porque denuncía sempre um ar constrangido e postiço. Entenda-se bem que é necessario cuidado para não cahir n'um excesso contrario não fazendo movimento algum, ou tendo durante um trecho inteiro as mãos constantemente na cintura ou nas algibeiras: a moderação em uma coisa não exclue o seu uso.

Outro meio proprio para attenuar aos olhos do publico o defeito de uma gesticulação excessiva, no caso de não se poder vencer uma inclinação habitual, é tratar, ao menos durante a falla e a acção, de suster os braços o mais que fôr possivel, e de não os deixar cahir a todo o momento de modo pesado e sacudido.

Dupont-Vernon, no seu livro *Diseurs et comédiens*, expõe esta opinião ácerca do gesto:

«Partindo da idéa de que quem se move muito, é porque não sabe o que ha de fazer do corpo, sou, mais do que nunca, pela extrema raridade do gesto. Não digo que se não façam gestos em absoluto, o que seria um absurdo: digo que se façam o menos possivel, e *sobretudo nunca se premeditem.*

«Para alcançar o desejado fim de não ter que pensar no seu corpo, é necessario que o artista, emquanto é novo e agil, se torne senhor d'elle por meio de exercicios physicos.

«Berryer, o grande orador, com a mão esquerda apoiada na tribuna e a direita mettida no collete, n'uma attitude nobre e bella, chegava a fallar durante duas horas, attingindo um calor de expressão enorme, acudindo a interpellações com respostas fulminantes, incisivas e calorosas. Durante este tempo, não chegava a fazer talvez dez gestos; mas cada um d'elles tinha a sua significação precisa e completa.»

A grande artista M.me Arnould-Plessy, em todo o terceiro

Digitized by Google

acto da *Aventureira*, representando com um movimento vertiginoso, fazia apenas dois gestos, affirma Dupont-Vernon, que a viu.

«E' necessario, diz ainda este professor, que o gesto nunca intervenha, senão quando é necessario ou, pelo menos, util; — sobretudo, que não contrarie a palavra por um desaccordo; que não a prejudique attrahindo a attenção dos olhos com prejuizo do ouvido; — que seja uma reserva preciosa para, no momento opportuno, supprir a palavra, sustentar a idéa.»

M. Legouvé recommenda a quem recita ou lê, que não faça gestos. Mas é necessario que a attitude (que é tambem gesto) esteja em afinação com o assumpto; — que os braços cáiam naturalmente sem rigidez, e que a physionomia (gesto tambem) mude a expressão consoante as idéas. Sem isto, a monotonia matará a recitação.

Quanto á maior ou menor distincção no gesto, á maior ou menor elegancia, isso depende da educação do artista e da sua individualidade. O gesto é como a palavra; ambos, conforme as pessoas, são mais ou menos espirituosos, mais ou menos distinctos, mais ou menos graciosos. Mas do mesmo modo que quem não tem espirito proprio e quer parecer tê-lo, se arrisca muito a ficar ridiculo, assim tambem aquelle que tiver o gesto difficil e quizer affectar tê-lo facil, arriscar-se-ha muito a não conseguir o effeito desejado.

No empenho de dar ao gesto uma fórma arredondada e graciosa, é necessario ter muito cuidado para não mostrar affectação. [1]

Em resumo: o gesto no theatro deve ser sóbrio e natural, simples, expressivo e sobretudo adequado ao caracter e ás circumstancias individuaes da personagem representada.

---

[1] D'un geste toujours simple appuyez vos discours;
L'auguste verité n'a pas besoin d'atours.

(Boileau.)

Digitized by Google

—E' para notar que a maior parte dos gestos dos braços partem do hombro; não do cotovello e antebraço, como erradamente se tem dito.

Anatomicamente considerado, no cotovello não reside movimento algum inicial; o impulso que move o cotovello tem a sua origem nos musculos visinhos do hombro. [1]

Os gestos dos actores principiantes são quasi sempre falsos, incompletos, indecisos. No maior numero gesticulam com um só braço, o direito; poucas vezes com o esquerdo; nunca com os dois. O braço que não movem está hirto, contrahido, ankilosado.

O gesto deve formar-se com os dois braços, mas um d'elles concorre particularmente para a formação completa e principal do gesto; o outro serve de certo modo unicamente para o acompanhar e equilibrar. Um braço acciona, o outro equilibrará o desenho da figura.

O gesto principal executa-se sempre com o braço, que fica voltado para a pessoa que está ouvindo. E' preceito importante, que tem por fim evitar o que os antigos professores chamam — *cortar a figura*. Este preceito esthetico é observado egualmente na pintura e na esculptura: o artista dramatico nunca deverá esquecê-lo.

Evitaremos no gesto as linhas direitas. As linhas curvas serão sempre as mais graciosas. Ainda n'isto seguimos os exemplos colhidos da natureza, onde tão rara é a linha recta.

Aconselham os bons mestres a que nos grandes gestos o artista se exercite em formar ellipses.

Evitar-se-ha o parallelismo; isto é: — as duas mãos nunca estarão collocadas na mesma linha.

---

[1] L'articulation du coude est une véritable charnière, qui ne permet qu'une seule sorte de mouvements de flexion et d'extension autour d'un axe transversal passant *par l'extrémité inférieure de l'humérus*. — (P. RICHER. *Anatomie artistique.)*

Digitized by Google

Quanto ao que se chama *equilibrio* do gesto, cousa tão importante para o pintor e para o estatuario, sustentam bons mestres que — *se a respiração do recitador é perfeita, se os seus gestos são feitos rigorosamente na aspiração, o equilibrio far-se-ha facilmente e ficará natural.*

Aconselhamos aos principiantes: frequentar os museus de bellas-artes, notar os gestos que lhes parecerem bellos, e sobretudo observar attentamente os mestres incomparaveis das leis da natureza, que são as creanças! Não as creanças que já têem curvado o peito sobre as bancas das escolas. Não. As creancinhas de tres a quatro annos, quando os artificios e o convencionalismo social ainda lhes são desconhecidos, estas empregam todo o pensamento, todos os recursos de expressão no gesto.

Encontra-se no gesto livre das creanças a amplidão, o equilibrio, a graça e a suprema belleza alliadas á verdade natural da expressão. Não haja receio de as tomar por modelos.

--No gesto ha *andamento* (medição de tempo), como na palavra. Depende muito do andamento a alma do gesto. Conforme os sentimentos que a dicção quer exprimir, a maior ou menor *vivacidade* ou *lentidão* do gesto ha de estar em concordancia com o andamento da falla.

Quanto á *intensidade* do sentimento, os gestos marcam-na pela sua *nervosidade* ou *molleza*. Um simples aperto de mão póde caracterisar o estado d'alma de uma personagem, e indicar: amor intenso, simples amisade, esperança, anciedade, abandono, violencia, etc.

Não é natural mover constantemente os braços quando se falla, para parecer animado; — basta movê-los quando se está devéras animado.

O gesto pequeno e multiplicado é mau; largo e simples é o do sentimento verdadeiro.

Evitem-se gestos rapidos ou fugitivos; — quando não ha

Digitized by Google

mais gesto a fazer, o braço deve vagarosamente e gradualmente voltar a collocar-se perto do corpo. Se o braço se estende mui rapidamente e com força, o gesto ficará duro. Se apenas acciona metade do braço e o cotovello fica collado ao corpo, é o cumulo da deselegancia.

Deveremos gesticular muito? Poderemos passar sem os gestos dos braços?

São perguntas que ainda não obtiveram resposta cabal.

Quanto a nós, o estudo do *natural* supprirá sempre a tudo. Os gestos em uma sala, guiados pelas regras da sociedade, serão menos frequentes e menos largos do que perante um grande auditorio, na tribuna e no pulpito.

O homem dotado pela natureza d'uma voz insinuante e harmoniosa, e pela instrucção de uma linguagem cultivada, faz geralmente poucos gestos.

Quando a palavra basta para expressar claramente a idéa, o gesto é inutil.

O homem sem instrucção gesticula excessivamente; falta-lhe a propriedade nas expressões, e insensivelmente substitue-a pelos gestos.

Que deverá fazer o orador?

Se os seus gestos usuaes são raros e maus, fará bem em exercitar-se, por artificio, em alguns gestos copiados da natureza, que tenham a vantagem de pôr o publico em communicação mais intima com elle.

Que deverá fazer o artista dramatico?

Deverá observar attentamente a *natureza* em geral, e segundo a individualidade do papel que tiver de representar, assim elle gesticulará.

Cada personagem terá forçosamente uma vida, uma attitude, um gesto, uma linguagem, que o artista se esforçará por reproduzir com a maxima verdade.

Qualquer que seja a natureza da expressão, nunca um gesto, uma attitude, nem mesmo uma inflexão, deverá offen-

Digitized by Google

der a decencia e nobreza da arte. Na arte o *bello* póde perfeitamente alliar-se ao *verdadeiro*.

E' muito util fazer exercicios de expressão e de gestos defronte de um espelho: grandes artistas recorrem a este processo.

Emilia das Neves, cujas attitudes eram classicamente esculpturaes, nunca representava os grandes lances da tragedia sem ter ensaiado os gestos ao espelho.

Todos os bons artistas portuguezes ensaiam deante do espelho a expressão e attitudes das scenas principaes dos seus papeis.

Um conselho que se não deve desprezar é o de um artista amigo, pintor ou estatuario, a quem o actor consulte e de quem ouça indicações. Em Portugal tivemos um talento superior, João Anastacio Rosa (pae), artista dramatico e esculptor, a quem muito deveram os actores do seu tempo; temos ainda Manuel de Macedo, auctor do interessante livro *A Arte no theatro*, de cujos conselhos e fina critica muito têem aproveitado alguns dos nossos melhores artistas contemporaneos.

Exercicios de mimica. — Conjunctamente com o estudo da *leitura* expressiva e da *inflexão*, é conveniente fazermos exercicios práticos de gesticulação, tendo em vista que as boas qualidades da mimica acertada são:

1.° A *sobriedade*; — 2.° a *harmonia* entre o movimento e o sentimento; — 3.° a *variedade* no gesto, apezar de sóbrio; — 4.° a *liberdade* ou *facilidade*.

Para facilitar, classifiquemos os gestos em categorias:

1.° Gestos de *sensação:* cerrar os olhos ao encarar uma luz intensa; baixar as palpebras; cabecear com somno; estreme-

Digitized by Google

cer; tremer de frio; estender o corpo fatigado; indicar ou apalpar uma parte do corpo dorida; expandir as feições n'um bem estar physico; crispar os dedos no soffrimento, etc. — São estes os gestos mais inconscientes.

2.° Gestos de *acção:* apanhar um objecto, transporta-lo, larga-lo; entregar-se a um exercicio qualquer; caminhar machinalmente; sentar-se, erguer-se; comer, deitar-se. Executar toda a mimica necessaria á acção propriamente dita.

3.° Gestos de *sentimento:* no amor extatico, as sobrancelhas levantadas, olhos bem abertos como para se encherem da imagem adorada, a bocca entre-aberta, doçura de caricia em todas as feições, clarão radiante illuminando toda a physionomia; — no odio selvagem; as sobrancelhas contrahidas, a fronte enrugada verticalmente, os olhos fulgurantes, narinas dilatadas, os cantos da bocca affastados um do outro, os dentes inferiores avançados para a frente, a ferocidade animal em toda a face, etc.

4.° Gestos de *indicação:* os olhos, a cabeça, o braço, o dedo indicador dirigidos para o objecto indicado, etc. São gestos da idéa.

5.° Gestos de *imitação:* fechar os olhos como cego, tremer a cabeça como velho, executar movimentos de espancar, de caminhar, de natação, etc.

Expliquemos mais claramente os principaes grupos de gestos de que fallámos.

Gestos indicativos. — Não se julgue que só dependem das mãos e dos dedos. Todas as partes do corpo pódem servir a este fim. Exemplos:

1.° — Para indicar *logar, situação.* — Basta um movimento dos olhos, dirigindo as pupillas para o objecto real ou imaginario que se quer indicar. Muitas vezes a cabeça segue este movimento. Os dedos, o indicador sobretudo, a mão, o braço cooperam na indicação; o braço estende-se na proporção da

Digitized by Google

distancia indicada. Os dois braços estendidos e affastados largamente indicam dois pontos longinquos separados por grande distancia. O braço (com o cotovello para fóra) desdobrando-se do corpo gradualmente, indica affastamento progressivo, uma serie de planos mais ou menos distantes, etc.

2.º A *dimensão*. — Uma pequena extensão: a ponta do pollegar sobre a do indicador; a ponta do indicador sobre a do outro indicador. Grande extensão: a mão aberta caminhando para o horisonte. Estreiteza: as palmas das mãos approximadas. Largura: as mesmas affastando-se uma da outra. Altura: os olhos para cima, as mãos tambem subindo com o dorso para cima, ou ao contrario elevando-se com a palma para as alturas. Profundidade: os olhos para o abysmo, um braço ou ambos mui affastados e como que recuando da beira do precipicio, mas a palma da mão voltada para a profundidade.

3.º A *fórma*. — Plana: a palma da mão horisontal e voltada para o sólo. Redonda: a mão encurvada, ou ambas arredondadas e approximadas. Sinuosa: gesto da mão, analogo á linha do desenho.

4.º O *movimento*. — Lentidão: suave e pequena agitação da mão no sentido vertical. Rapidez: a mão lançada do peito para o horisonte.

5.º O *numero*. — O dedo indicador levantado serviu sempre para indicar o numero um, a ponto de sustentarem alguns eruditos que foi a figura de um dedo, e não a letra I, que serviu de modelo á graphia da unidade. Tambem servirá para dar idéa de grandeza, citando um objecto como unico no seu genero, etc.

Será de mau gosto artistico servir-se dos dedos para indicar sequencia de numeração; essa mimica apenas poderá servir a personagens de caracter rustico, ou desconhecedoras de habitos da sociedade culta.

Gestos de sentimento. — Contentemo-nos em registar os resultados da observação: A physionomia não basta para satis-

Digitized by Google

fazer a todas as expressões, dando-lhes a intensidade devida, tem por isso de recorrer a outros orgãos do movimento. Para reproduzir a imagem de um certo sentimento, é indispensavel confirmar o movimento physionomico com certo gesto ou attitude do corpo.

No rosto. — Os olhos meio fechados servem á malicia, desprezo, desdem; — olhos baixos: grande respeito, vergonha; — muito abertos: espanto, colera, terror, etc.

Os gestos dos olhos teem mais ou menos vigor, conforme o brilho que d'elles irradia.

As sobrancelhas enrugadas: profunda reflexão, vontade firme, severidade; — erguidas no centro e descendo para a extremidade: dôr, commiseração.

A bocca. —Meio aberta: surpreza, alegria; — muito aberta: estupefacção; — os cantos descidos: despeito, afflicção, consternação; — approximados: exhortação ao silencio; — labio inferior avançado: desdem, pouca importancia, ignorancia; — maxillar inferior avançado: ferocidade; — tremor de dentes: terror extremo.

A cabeça: — inclinada para a frente, serve á curiosidade, á ferocidade; — para traz: audacia, insolencia, assombro; — para o lado: piedade, indolencia; — muito direita: dignidade, orgulho; — abaixada: vergonha, medo; — agitada de cima para baixo: affirmação, concordancia, assentimento; — agitada da direita para a esquerda; negação, incredulidade. Ergue-se na acção imperativa; cahe no abatimento, etc.

Os braços.—Um braço estende-se horisontalmente para ordenar uma sahida, uma acção de caminhar; — estende-se obliquamente para o chão para ordenar movimento de approximar-se; dobra-se para o mesmo fim; — um ou ambos simultaneamente erguem-se no enthusiasmo, em todos os sentimentos

Digitized by Google

intensos; — lançam-se com violencia na ameaça subita; — cahem no desfallecimento, na falta de coragem; — cruzam-se no acto de esperar, no desafio, na impaciencia, etc.

As mãos. — A palma sobre o coração: amor, commoção viva, extasi; — mais ao meio do peito: fé viva, confiança, posse; — a palma voltada para o exterior do corpo: (com a cabeça para traz) espanto, repulsão, (com a cabeça para a frente) supplica; — a palma voltada para o chão: affirmação, recommendação de tranquillidade, firmeza; — a palma voltada para cima: acolhimento, offerta, pedido, supplica; — a palma voltada primeiro para o rosto, depois para o céo (descendo o ante-braço): agradecimento, protesto, promessa.

Ácerca das diversas posições das mãos no gesto, sigâmos ainda uma serie de observações, que nos servirão de poderoso auxiliar: Estas observações são extrahidas de um methodo bastante engenhoso exposto no livro intitulado *Le Secret du célèbre Roscius devoilé.*[1]

E' a posição da palma da mão que serve de base para este estudo. A mão poderá estar collocada em seis sentidos differentes, achando-se a face palmar voltada:

1.° — *Para quem acciona* (para si);
2.° — *Para deante* (para quem ouve);
3.° — *Para o céu;*
4.° — *Para a terra:*

[1] Le Secret du célèbre Roscius, acteur romain, dévoilé, ou Cours d'action oratoire fondée sur les principes de science mimique par le moyen desquels on exprime avec aisance et facilité toutes les pensées, tous les sentiments contenus dans toute production littéraire, et susceptibles d'être rendus en gestes. Par l'Abbé Destaville. *Paris, aux bureaux de l'Œuvre du Commissionaire du Clergé.* 1866, in-12.° (Edição exgotada.)

Digitized by Google

5.° — *Para o lado da mão que acciona;*

6.° — *Para o lado da mão que não acciona.*

1.ª posição. — A palma da mão voltada para si, acompanhada de movimento que a approxime do proprio corpo, indica: — que o orador falla do que é d'elle, — que está com elle, para elle, n'elle; — que chama alguem a si, etc.

2.ª posição. — A palma da mão para a frente, a extremidade dos dedos virada para o céu, dá-nos a idéa de *evidencia*, de *abertura*, de *exposição*, de *manifestação*, etc.

Esta mesma posição, seguida de um movimento que impelle as mãos para deante: — *oppõe-se, aborrece, detesta, rejeita, repelle, apresenta*, etc.

Se na mesma posição o movimento recúa as mãos para si, teremos: — o *medo*, o *espanto*, o *terror*, etc.

3.ª posição. — A palma da mão voltada para o céu é a posição que o homem toma quando *reza*, quando *pede*, quando *implora;* esta posição afina-se com a *ternura, piedade, compaixão, amor, misericordia, alegria.*

4.ª posição. — A palma da mão dirigida para a terra dá idéa de *base, apoio, solidez, submissão, repouso, confirmação, destruição, silencio, auctoridade, commando*, etc.

5.ª posição. — A palma da mão virada para o lado do braço que acciona, produz, com o movimento que se lhe imprime, um gesto que dá: — *desprezo, tédio, raiva*, etc.

Esta posição *repelle, esmaga, abre, destroe, nega, dispersa*, etc.

6.ª posição. — A palma da mão dirigida para o lado da mão que não acciona, dá um gesto de *abandono, falta de importancia, desprezo,* etc.

E' evidente que apenas aqui fica indicada uma pequenissima parte das idéas que podem ser expressadas por estes varios modos de gesticular com as mãos.

Os dedos.— O indicador é o mais importante na expressão. Horisontal, com o braço no mesmo sentido: gesto de despe-

Digitized by Google

dir. Apontando o chão: ordena. Vertical para o céo: exige attenção, prediz, jura. Junto da bocca: impõe silencio, recommenda attenção.

O pollegar e o indicador unidos pela extremidade, os outros dedos affastados: precisam, especialisam, indicam uma transição de côr, individualisam. Movimento simultaneo de todos os dedos: impaciencia; — todos fechados: força, resolução. Mostrar o punho fechado: ameaça. Dedos todos affastados: o deslumbramento, surpreza maravilhada, horror, afflicção. Dedos crispados symbolisam a avareza. Approximados, com as mãos juntas: supplica, extasi. Esfregando-se, palma com palma: satisfação. Gesto de lavar as mãos, girando uma sobre a outra: satisfação, declaração de irresponsabilidade.

As pernas. — O affastamento dos pés, um em frente do outro, indica: energia, affoiteza, sentimento impetuoso. — O affastamento dos pés na linha horisontal, denotará: tranquillidade, abandono, ausencia de cuidados, indolencia, etc.; tudo isto póde tambem ser indicado pelo cruzamento das pernas, estando a figura sentada. A agitação de uma das pernas traduz impaciencia, ameaça, etc.

O corpo. — Na vergonha, muitas vezes no terror, e em certos sentimentos oppressivos, o tronco curva-se para a frente; — ao contrario: no enthusiasmo, no triumpho, nos sentimentos expansivos, o tronco eleva-se e apruma-se. — Ha ainda o movimento de hombros, o estremecimento geral, muitos outros que se tornaria longo enumerar.

Cada um d'estes gestos tem innumeras variantes em si mesmo, conforme a attitude e o movimento que o acompanham, movimento mais ou menos violento, vagaroso ou rapido, e auxiliado pelos restantes factores da expressão.

O que quizemos fazer notar, é que todas as idéas têem certos gestos que na natureza lhes são proprios.

Digitized by Google

Vê-se immediatamente a utilidade pratica d'este exercício como base para estudo.

Longe de nós a idéa de querer tornar obrigatorio o gesto. O gesto será sempre tão livre como a inflexão: do gosto do artista dependerá o acêrto da escolha.

Defeitos do gesto. — Enumeramos só os principaes, os que com boa vontade será facil corrigir:

1.° Tudo que póde *occultar* a expressão physionomica. As mãos e os braços passando pela frente do rosto. A cabeça, os olhos mais ou menos baixos. Fechar os olhos na expressão de uma paixão é frequente nos principiantes, isto justamente na mocidade, quando o olhar póde e deve irradiar vida e sentimento.

2.° Tudo o que *ultrapassar* a expressão justa e precisa. O antebraço inutilmente levantado acima da linha da cabeça; os braços totalmento abertos, etc.

3.° A *vulgaridade*, o *abandono*, a *incorrecção*. Nunca abusar das attitudes menos correctas. Abster-se de tudo que seja vulgaridade: bater com o pé, fazer ruido com o bater das mãos; o pollegar estendido para o ar, o gesto de indicação com o pollegar; nunca mostrar o punho fechado, a não ser em caso de excessiva ameaça, etc.

4.° A *carêta*. — Recurso precioso na farça, só na farça, absolutamente evitado em tudo o mais. Pensa cada um que não faz carêtas; é facil de verificar: basta recitar um trecho vehemente deante d'um espelho. Veremos se não fazemos tregeitos dos musculos faciaes; se a bocca se não retrahe mais de um lado que do outro; se os labios na expressão da ternura não tomam uma posição affectada de que resulta a tôla expressão alambicada, etc.

5.° Tudo o que fôr *desgracioso*. Um braço pela frente do peito para indicar qualquer objecto collocado do lado do outro

Digitized by Google

braço; a mão curvada para o dorso e agitada em falso tremor; os dedos excessivamente affastados entre si; as costas curvadas; os hombros levantados em excesso; os cotovellos mui distantes do tronco, parecendo que se quer ensaiar o vôo ou bater as azas.

6.° A excessiva *mobilidade dos olhos*, da cabeça, das mãos, das pernas, de todo o corpo. O tremulo piscar dos olhos resiste muitas vezes a todo o esforço da vontade.

7.° A *repetição* excessiva de qualquer movimento, como o bater na tribuna, sobre um movel, sobre o peito; o braço, o dedo indicador constantemente estendidos para o horisonte, etc.

8.° A *immobilidade* excessiva. A fixidez do olhar, como se o recitador soffresse de gota-serena. No extasi, esquecer-se tempo demasiado com o olhar fixo no espaço, etc.

E' detestavel o gesto inexpressivo, contorcendo as mãos e apertando-as conjunctamente, que em giria theatral se denomina pittorescamente — *expremer limões*. Não é menos condemnavel o gesto falso que simula apanhar cousas no ar com as mãos, etc.

Ao sentar-se o artista em scena, é de pessimo effeito compôr propositalmente o vestuario, acautelar as abas do casaco, etc.: isto denota uma preoccupação de vaidade pretenciosa, ou de previdencia economica, que só irá bem em determinados caracteres individuaes.

O movimento de fazer avançar a cadeira, puxando-a pela frente depois de estar sentado, colloca momentaneamente a figura em uma attitude assás ridicula. Vêmos a cada passo praticar taes movimentos, que, apesar de verdadeiros, será todavia conveniente evitar.

Nem todos teem a auctoridade de David Teniers para tornar acceitaveis, em arte certas liberdades de realismo.

Digitized by Google

O padre Sanlecque, rhetorico e prégador do seculo XVII, escreveu um poema didactico *(Poème sur les mauvais gestes)*, em que apontou com bastante graça e propriedade muitos dos defeitos que aos oradores convém evitar no gesto. No seguinte trecho se enumeram os principaes:

«Surtout n'imitez pas cet homme ridicule
Dont le bras nonchalant fait toujours la pendule.
Au travers de vos doigts ne vous faites point voir,
Et ne nous prêchez pas comme on parle au parloir;
Chez les nouveaux acteurs c'est um geste à la mode
Que de nager au bout de chaque période.
Chez d'autres apprentis, l'on passe pour galant,
Lorsqu'on écrit en l'air, et qu'on peint en parlant.
L'un semble d'une main encenser l'assemblée;
L'autre à ses doigts crochus parait avoir l'onglée.
Celui-ci prend plaisir à montrer ses bras nus;
Celui-là fait semblant de compter ses écus.
Ici ce bras manchot jamais ne se déploie;
Là, ces doigts écartés font une patte d'oie.
Souvent, charmé du sens dont mes discours sont pleins,
Je m'applaudis moi-même et fais claquer mes mais.
Souvent je ne veux point que ma phrase finisse,
A' moins que pour signal je ne frappe ma cuisse.
Tantôt, quand mon esprit n'imagine plus rien,
J'enfonce mon bonnet, qui tenait déjà bien.
Quelquefois, en poussant une voix de tonnerre,
Je fais le timbalier sur les bords de ma chaire.» [1]
....

[1] Abbé Dinouart. *L'Eloquence du corps, ou l'action du prédicateur.* 2.e édition. Paris, 1761.—A pag. 444 vem incluido o poema de Sanlecque.

Digitized by Google

XIV

Preceitos e conselhos

Erros e defeitos. — Cumpre ao recitador attenuar, quanto possivel, os defeitos do texto e os da dicção.

A acertada escolha das *palavras de valor*, a inflexão, as pausas e variantes de entoação, pódem encobrir quasi totalmente os chamados vicios de harmonia ou dissonancias, taes como o *hiato*, a *monophonia*, o *echo*, o *cacophato*, etc. [1]

Quanto ao *echo*, se foi propositalmente buscado pelo auctor para effeito, longe de o encobrir convirá pô-lo em evidencia, sem todavia faltar á naturalidade.

O *cacophato* é o encontro de syllabas ou palavras, que mesmo não produzindo dissonancia, pódem formar na dicção um vocabulo de sentido ridiculo ou malicioso. Não deveremos confundir o cacophato com o jogo de palavras proposital, o trocadilho, etc., de que tantos exemplos encontramos no clas-

---

[1] *Hiato* é a dissonancia resultante da pronunciação successiva de vozes eguaes. Ex.: *Ha almas. E' época.* — *Monophonia* é a sequencia de vozes ou de articulações de som egual. Ex.: *Chama a ama. Vae vivo.* — *Echo* é a concorrencia proxima de syllabas fortes repetindo os mesmos sons.

Digitized by Google

sico D. Francisco Manuel de Mello, e actualmente nas peças theatraes de muitos auctores.

O trocadilho, geralmente, perde a graça e fica affectado, quando se lhe dá demasiado valor na dicção; ao contrario, agradará sempre quando seja dito com a sinceridade da conversação natural: o espectador prefere julgar que foi elle quem descobriu o effeito do trocadilho, sem que lh'o evidenciassem demasiadamente.

Ambiguidade. — Sempre que haja ambiguidade no estylo, deveremos assentar firmemente a nossa opinião de analyse sobre um dos pontos da duvida; na inflexão deveremos accentuar com mais firmeza a melodia, a fim de esclarecer bem o sentido que pretendemos fazer valer.

Se não nos fôr possivel resolver a ambiguidade, façâmos, ao contrario, com que a inflexão passe quasi desapercebida; logo adeante da ambiguidade, mas fóra d'ella, procuremos um ponto em que possâmos accentuar mais um qualquer valor de inflexão fazendo derivar para esse lado a attenção do espectador, cujo espirito apanhado assim de subito se deixa quasi sempre influir, e entra insensivelmente no desvio da idéa, seguindo sem resistencia para onde o encaminharmos.

Ha casos especiaes de ambiguidade, em que o gesto terá de vir em soccorro da inflexão para esclarecer. Exemplo:

«João conversava com Antonio, quando chegou *seu* filho, que *lhe* pediu a benção.»

Eis um dos casos que só por um effeito de gesto antecedentemente preparado se póde resolver: figuremos a scena bem ao vivo, designando por gesto indicativo a posição ou local em que suppômos collocadas as personagens, e encaminhemos o espirito do auditorio para o local respectivo a cada personagem, sempre que a ella tenhamos de nos referir.

Digitized by Google

Haverá outros modos de esclarecer na dicção ambiguidades como esta; o meio que indicâmos é um dos mais praticos, e o mais vulgarmente seguido na linguagem usual.

Os defeitos da recitação mais vulgares são: a *má articulação*, a *precipitação*, a *multiplicidade de inflexões*, a *affectação*, a *emphase*, a *languidez* ou *frieza*, a *monotonia*, a *desharmonia* entre a palavra o gesto, *o exagero na expressão*, etc.

Quando tratámos da *pronunciação*, deixámos apontados os modos de obviar aos defeitos da má articulação.

Precipitação. — E' defeito existente em quasi todos os principiantes. Esquecem as leis da acustica.

Na vida intima, mão a mão, podemos precipitar a dicção. Em uma sala, em um theatro ou n'um recinto maior, a precipitação prejudicará altamente a nitidez da inflexão; o ouvido não tem tempo de apreciar os sons, que lhe chegam confusamente encadeados.

N'um recinto espaçoso, o que nos parecer lentidão será muitas vezes a conta precisa do andamento necessario para a boa percepção.

As pausas nunca parecerão longas, quando forem bem prehenchidas pelo jogo expressivo; são indispensaveis para a comprehensão do sentido.

A precipitação annulla e destroe não sómente a articulação, as inflexões, as pausas essenciaes, mas até mesmo a sequencia do sentido. Voltaire, escrevendo a M.elle Gaussin, aconselhava-a a «animar tudo, nada precipitar, e fazer grandes pausas.»

O nosso Francisco Rodrigues Lobo verberou, entre outros defeitos, o da precipitação, n'este curioso trecho: [1]

---

[1] *Corte na aldeia e noites de inverno.* (Dialogo 7.º)

Digitized by Google

«O primeiro instrumento da *prática* é a voz, e para essa ser engraçada no fallar ha de ter estas propriedades. Ser clara, branda, cheia e compassada, porque a voz escura confunde as palavras, a aspera e sêcca tira-lhes a suavidade, a muito delgada e feminina faz impropria a acção do que falla, *a muito apressada* empeça e revolve as razões que por si pódem ser muito boas; não trato nas que a natureza inhabilitou para esta perfeição, como ha a voz do gago, do cicioso e do rustico grosseiro; mas na do cortezão tomára eu estes attributos, porque ha alguns que fallam com a voz tão mettida por dentro, que deixam as palavras para si e os ouvintes ás escuras, que lhes é necessario estarem espreitando o que lhes querem dizer. E outros que pronunciam com tanta aspereza, que espinham as orelhas dos que escutam; e outros que fallam *tão apressadamente*, que parece que levam esporas na lingua...»

A' *multiplicidade de inflexões* opporêmos a sobriedade, hoje tão recommendada por todos os bons mestres da dicção. «Se o artista, á força de analysar minucias, esquece o conjuncto, serve-se dos meios como fim, soletra em vez de fallar, e cahe na *affectação*.» — (LAVATER.)

Affectação. — E' a negação do simples e do natural. Nada ha tão prejudicial ao exito de uma recitação ou de uma representação theatral, como o deixar transparecer o empenho de querer brilhar, de pretender fazer effeito a todo o custo, attrahindo sobre si a attenção. Não deveremos ter senão uma preoccupação constante: fazer viver as palavras do auctor na recitação, fazer viver a individualidade da personagem na representação theatral. Do contrario, a afinação geral, a integridade do quadro será prejudicada. Todo aquelle que se deixar cahir no defeito da affectação, em vez de obter vanta-

Digitized by Google

gens pessoaes, concorrerá para o prejuizo geral, em que será arrastado mau grado seu.

O defeito da *affectação* transmitte-se da voz á acção, deturpando a expressão physionomica e o gesto em geral. Haja todo o cuidado em nunca produzir uma contorsão banal, em vez de uma expressão determinada pelo sentimento. Nos effeitos comicos, sobretudo, tenha-se em vista o perigo imminente de cahir nas exagerações truanescas.

Recitar e representar sempre para o espectador de gosto delicado, deve ser a divisa do artista que se préza: fique-se na comedia sem cahir na farça.

Tudo que se approximar do excesso torna-se affectação: tudo que não fôr animado pelo sentimento é falso. Todas as vezes que se fallar do céo ou da terra, dirigir a expressão do olhar para esses logares é affectação, visto que a palavra para elles dirigiu o pensamento do auditorio. Chega a ser pueril esta exactidão do gesto e da inflexão em constante relação com objecto expressado.

Na *affectação* incluiremos um dos mais abominaveis defeitos, a emphase.

Emphase. — E' a pompa affectada na dicção. Em tempos antigos foi usada tanto no theatro como na tribuna; a *verdade* não era mettida em linha de conta nos preceitos da arte. Com o decorrer dos tempos, a *emphase* foi condemnada em absoluto, como um dos maiores defeitos, até mesmo no estylo[1], por ser a opposição do *simples* e do *natural*.

De todos os defeitos da má dicção é a *emphase* o mais facil de contrahir, porque parece ser inseparavel das tendencias geraes da humanidade.

---

[1] *Un style de déclamateur arrète l'action et la fait languir.*—(La Bruyère.)

Digitized by Google

Toda a gente na vida real sabe fallar naturalmente, empregar inflexões verdadeiras; mas apenas se trata de ler ou de recitar, tudo muda e fica falso. Todos adoptam um tom anti-natural.

Uma vez inveterado o vicio da dicção emphatica, o regresso á *verdade* é muito difficil, senão impossivel.

Nada mais insupportavel e banal do que querer fazer valer a palavra, sem ter em conta o sentimento e a alma.

A pompa e força na expressão serão insustentaveis, quando não nascerem de um sentimento que pareça verdadeiro.

Tenhamos sempre em vista, ao começar uma *recitação*, o perigo imminente de cahir na *dicção emphatica*.

Os artistas, que não possuem os dotes naturaes para a *tragedia*, entendem poder suppri-los por meio da dicção *emphatica* e d'ahi se originam frequentes desastres de execução.

A recitação não será nunca uma maneira empolada e balofa, uma cantaróla falta de senso e monótona, que, não sendo dictada pela natureza, atordôa os ouvidos sem fallar nem ao coração nem ao espirito.

E' necessario evitar com cuidado a recitação em demasia faustosa, sempre que se trate de exprimir sentimentos, porque o fogo d'alma, dispendido em illuminar a palavra, faltará necessariamente para a expressão do sentimento.

«Póde existir a dicção descriptiva e expressiva: a voz amolda-se naturalmente a uma e a outra, podendo designar não só o objecto quando exista o sentimento, como o proprio sentimento, conforme as modificações particulares. A expressão e a pintura pódem tão bem estar intimamente ligadas, como achar-se em opposição; e sempre que a voz *pinta* (descreve), esse facto tem dois motivos: ou é por causa da vivacidade da representação do proprio objecto descripto, ou por causa da intenção que temos, de despertar no espirito d'outrem uma idéa mais intuitiva. A dicção póde perfeitamente mostrar digni-

Digitized by Google

dade, grandeza mascula, importancia e firmeza, sem ter de recorrer ás notas emphaticas do *canto.*» [1]

Na dicção ha leis, como as da perspectiva, que convém ter em vista. Pela mesma razão que um quadro destinado a ser visto de longe deve ser pintado de modo especial a grossos toques, a entoação, no theatro ou na tribuna, deve ser mais elevada, a pronunciação mais accentuada, os finaes mais sustentados, do que na conversação usual da sociedade, em que os interlocutores estão em local mais proximo; mas todas estas circumstancias deverão ser calculadas de modo que a expressão da voz, quando chegar aos ouvidos do espectador, fique reduzida ao grau do *natural.* Esta exageração convencional é necessaria; mas do exagero á emphase a proximidade é diminuta. Por isso todo o cuidado é pouco em medir esse grau de exagero convencional: uma pequena differença para mais far-nos-ha cahir no vicio detestavel da dicção emphatica.

«No theatro heroico (tragedia ou drama) a nobreza e a dignidade são a base fundamental: os seus extremos oppostos são a *emphase* e a *familiaridade,* escólhos communs á dicção e ao estylo, que pódem fazer naufragar o poeta e o comediante. O guia unico que póde encaminha-los n'este estreito passo da arte, é uma idéa justa e bella da natureza.» [2]

Tenhamos bem em vista o não imitar nunca certos declamadores, que julgam tornar pathetico o seu modo de dizer dando á voz entoações trémulas em certas palavras, a ponto de se tornarem ridiculos, dizendo: — *paatria, miinha mããe.*

Estes recursos falsos e banaes fatigam o auditorio e tiram a seriedade ao trabalho do artista.

O exagero do gesto ou da expressão physionomica é egualmente tão condemnavel como o da inflexão, etc.

---

[1] A. Fouillée. *L'Evolutionisme des idées-forces.*

[2] Marmontel. *Observations sur l'art de la déclamation.*

Digitized by Google

Frieza. — A *molleza de expressão*, ou *frieza*, é defeito que destróe completamente todo o trabalho artistico de uma dicção, por melhor estudado e preparado que elle seja.

O recitador que não sente, que não tem alma, e que vê os gestos de outrem, julga imita-los por simples movimentos dos braços ou da physionomia, emfim por todos os modos que arrefecem a acção e tornam insupportavel automato aquelle que os emprega. E' necessario que o sentimento parta do intimo d'alma, para que palavra, gesto e toda a expressão venham d'elle repassados.

Os movimentos d'alma pódem comparar-se á imagem da direcção dos corpos no espaço: figuremos que a alma ora se eleva, ora se abate, ora se lança para deante, ora se retrahe sobre si mesma, se contém e se observa; ora se inclina em varias direcções irresoluta e tacteando; ora se dirige firme e impavida a um determinado fim.

1.° Aos movimentos da alma que se eleva, correspondem as inflexões da admiração, da exclamação, do enthusiasmo, do extasi, da imprecação, dos votos ardentes e apaixonados, da revolta, do horror do crime, etc.

2.° Os movimentos da alma que se abate, correspondem ás inflexões do pranto, ás supplicas, ás phrases do desalento, do arrependimento, de tudo que implora indulgencia ou commiseração.

3.° Aos movimentos da alma que se lança para a frente, correspondem as inflexões do desejo impaciente, da instancia viva e insistente, da interrogação, da apostrophe, da reprehensão, da ameaça, da audacia, de todos os actos da vontade firme e decidida.

4.° Aos movimentos da alma que se retrahe, correspondem as inflexões da surpreza acompanhada de horror ou assombro,

Digitized by Google

da repugnancia, da vergonha, do espanto, do remorso, de tudo que é contrario á resolução e vontade.

5.° Aos movimentos da alma que se contém, se modera e se observa, correspondem inflexões da deferencia, do respeito, da lisonja, da condescendencia, da hypocrisia, da allusão, da ironia, do artificio, etc.

6.° Aos movimentos da alma que se expande, correspondem inflexões de uma alegria excessiva, extremo contentamento, colera que irrompe, dôr violenta que se não contém, indignação que se solta, desespero atroz, delirio furioso, etc.

7.° Aos movimentos da alma que hesitante tacteia em todas as direcções, correspondem inflexões de duvida, incerteza, inquietação, sondagem de sentimentos, prudencia calculadora, etc.

8.° Aos movimentos de alma que caminha firme, correspondem inflexões de raiva concentrada, projectos de vingança, designios de odio, de inveja, suspeitas, ciume, etc.

Pelo que fica enumerado, que está longe de ser um quadro completo da expressão dos sentimentos, vemos quão grande numero de movimentos têem de corresponder entre si para realisar a reproducção verdadeira de tudo que se passa na alma do recitador, e quanto a frieza, a languidez e a inercia pódem prejudicar e até annullar toda a tentativa de dicção verdadeira.

A frieza ou languidez não é bem a inercia d'alma dos principiantes que já citámos, não é timidez; é muitas vezes uma vergonha da propria vergonha, que influe no organismo impedindo a acção do sentimento. Que importa o que se possa pensar da nossa inferioridade? Sejamos superiores a tudo que nos cérca; combatâmos o mal que está dentro de nós mesmos.

Ao artista torna-se prejudicial a solidão durante a execução do seu trabalho; é por isso que representa muito mais animado em face de uma sala cheia, do que perante meia duzia de espectadores. O numero de olhos que o fixam, e de

Digitized by Google

attenções que o observam, augmentam-lhe a coragem para a lucta contra a tal mysteriosa força occulta que se traduz pela languidez ou falta de intensidade, não só na expressão vocal como tambem no gesto e em todos os movimentos da acção.

O artista, quer falle quer escute, deve sempre lembrar-se que faz faz parte do todo harmonico de «um quadro», e que a sua physionomia deve constantemente fallar. Toda a personagem introduzida em acção dramatica deve achar-se n'ella interessada, deve ter a sua parte nas paixões das personagens que a rodeiam, e as suas feições devem reflectir o effeito d'essas paixões. Nada ha mais detestavel do que observar a mascara alvar e impassivel de certos artistas, que, ficando insensiveis a tudo que os cerca, parecem manequins esperando a vez de lhes puxarem os cordeis, ou espráiam a vista pelo auditorio machinalmente, até que a réplica do interlocutor lhes dê signal para sahirem d'esse estupido marasmo.

A harmonia physionomica entre a palavra e a acção geral forçosamente terá de ser completa e perfeita. Esta harmonia tem a sua origem na afinação do sentimento. Desde que a alma do recitador sinta devéras o que está dizendo, desde que a dicção seja certa, o gesto sê-lo-ha egualmente. Poderá ser mais ou menos correcto; mas a tendencia natural será para acertar.

Se a paixão impéra na alma e a palavra sahe vivamente em dicção rapida, sacudida ou agitada, todos os movimentos serão egualmente rapidos e nervosamente impellidos, quer no gesto, quer na physionomia, no andar, em todo o exterior do individuo. Se o espirito está calmo e a palavra revela serenidade, os movimentos exteriores serão lentos e abandonados.

Monotonia. — E' a uniformidade enfadonha, a falta de variedade, quer na voz, quer na expressão.

Digitized by Google

A monotonia é na voz o mesmo que a falta de variedade no estylo; causa enfado e entorpece: sendo *natural*, ninguem é monotono. A monotonia da dicção não está só no andamento vagaroso e arrastado: a precipitação constante produz o mesmo resultado, porque a vivacidade permanente da pronunciação oppõe-se a que se possam variar as inflexões.

Ha varias especies de monotonia na voz: a mesma *entoação* constante, a *emissão* similhante em todas as phrases, a egualdade das terminações nos *finaes*, a repetição das *mesmas inflexões* proximas umas das outras, o andamento metronomicamente egual durante muito tempo.

As mesmas regras que condemnam a monotonia na voz, são applicaveis á monotonia nos outros agentes da expressão: movimento, physionomia e gesto.

Começo da recitação. — O recitador deve sempre começar por um momento de silencio, e não soltar a palavra sem ter a probabilidade de que a maior parte dos espectadores pódem ouvi-lo. Não haja receio de que o publico se impaciente; este comprehende que o recitador lhe pede silencio para melhor o interessar.

Annuncie o titulo do trecho e o nome do auctor, sem a menor expressão de sentimento. Seja alegre ou triste, o titulo representa um simples pregão. O que deve é ser bem claramente articulado.

O titulo deve ser enunciado na entoação média proporcional á extensão do recinto. Será a nota do diapasão, acima e abaixo da qual a voz do recitador ha de subir ou descer, segundo as conveniencias da expressão. Comece-se lentamente, pontuando longamente. Tudo tem importancia nas primeiras explicações que damos ao publico. Quanto melhor elle as houver comprehendido, mais se interessará pelo que em seguida lhe dissermos.

Digitized by Google

Se nos dirigirmos sempre para o mesmo ponto da sala, o resto do auditorio sentir-se-ha vexado por lhe não darmos importancia e arrisca-se a deixar de nos prestar attenção. Nunca deixemos baixar a entoação a ponto de que não chegue a todos os extremos da sala, embora de vez em quando nos dirijâmos aos espectadores que estão perto de nós. Os da frente, os da direita e os da esquerda devem receber alternadamente a impressão de que nos dirigimos a elles. Esta impressão, se fôr n'um theatro, deve ser de modo que por vezes chegue até ás galerias mais altas e affastadas.

Em nossa casa, estudando, dêmos á voz o mesmo volume que havemos de dar-lhe n'uma grande sala. Figuremos ante nós a existencia de uma grande multidão, e dirijâmo-nos alternadamente aos grupos que a constituem.

A sonoridade vocal, a maneira de distribuir as palavras, o pórte distincto, a postura do corpo, a propriedade dos gestos não pódem ser adquiridas senão á força de exercicios materiaes que devem preceder e acompanhar o estudo da expressão.

Monologo. — Toda a recitação em que o individuo falla sósinho toma o nome de monologo. Quando se trata de um discurso ou da dicção de um trecho, o recitador falla com o auditorio a quem intenta persuadir, interessar ou deleitar; porém, na representação theatral, tambem se dá o nome de monologo ás reflexões, meditações ou raciocinios que a personagem faz comsigo mesma, para que o publico fique inteirado do estado da sua alma; é como se o individuo pensasse em voz alta.

Em geral na reflexão e n'estes monologos deve haver poucos gestos: é mais o cerebro e o espirito que devem trabalhar, do que os braços e o corpo.

Nunca deve dirigir-se o monologo de reflexão para o pu-

Digitized by Google

blico; importa, porém, accentuar bem as particularidades que convém que elle conheça.

O *áparte* no theatro deve considerar-se como um pequeno monologo.

São palavras que terão de ser ditas de modo que pareça não serem ouvidas ou percebidas pelos interlocutores.

Devem ser pronunciadas:

1.° Em entoação mais baixa do que o geral do dialogo;

2.° De tal modo expressadas que o interlocutor, que não póde ouvir, não pareça entrar na convenção.

O actor dirá o *áparte* para si mesmo. Se o *áparte* é dito para algum dos interlocutores exclusivamente, toma o caracter de um segredo disfarçado ou confidencia feita a occultas.

O *áparte* dito directamente para os espectadores, como por vezes o exigem os auctores, é uma prova de mau gosto, e sahe dos limites da arte. Nem mesmo na baixa comedia deveria ser admittido, porque é a condemnação da naturalidade: desde que o auditorio seja chamado a entrar na acção, deixará de existir a ficção dramatica.

Reticencia. — E' uma figura de rhetorica, pela qual se suspende a expressão de uma idéa. E' difficil na dicção traduzir esta suspensão do sentido; muitas vezes torna-se necessario que o recitador continue expressando pela physionomia e pelo gesto o pensamento interrompido. No dialogo as palavras do interlocutor, cortando a phrase, facilitam a imitação da verdade.

Torna-se, pois, indispensavel que seja perfeitamente egual e afinado o empenho dos dois interlocutores em prepararem a dicção, de modo que as phrases cortadas pela reticencia fiquem perfeitamente naturaes.

Não façamos consistir a reticencia da dicção unicamente nos tres pontinhos orthographicos da grammatica: os pontos

Digitized by Google

suspensivos oraes são distribuidos pelo recitador onde convenha ao seu colorido, contanto que os saiba justificar.

Réplica e deixas. — Quando respondermos a um interlocutor, teremos o cuidado de o deixar terminar. Os principiantes teem o defeito de responder com presteza demasiada, confundindo o som da sua voz com o d'aquella que ainda se está ouvindo. Outros fazem esperar a réplica, não *atacando* a tempo, o que produz uma detestavel lentidão no dialogo, destruindo a harmonia.

Tudo é relativo: se muitas vezes temos que atacar a phrase de subito, d'outras é necessario que haja uma pausa mais ou menos longa antes de começar a falla. O que convém quasi sempre, é que a primeira palavra de um interlocutor se ligue á ultima do que o precedeu, como uma perola a outra n'um collar, sem que o espaço intermediario seja perceptivel, sem que haja *claros*, como se diz na vulgar terminologia theatral.

Tambem algumas vezes, excepcionalmente, é necessario que os interlocutores fallem ao mesmo tempo: em uma discussão accesa, n'um accesso de ira, n'um caso de interesse urgente, etc. Haverá n'estas occasiões todo o cuidado em articular de modo que não se perca uma palavra, nem as entoações sejam perfeitamente eguaes: as entoações unisonas perdem o caracter da naturalidade.

Denomina-se *deixa* a ultima palavra, a ultima phrase de uma personagem, que serve de signal para outrem fallar. A *deixa* muitas vezes não é dada pela palavra, mas pelo gesto do interlocutor, ou por qualquer movimento alheio ao discurso.

Geralmente, o interlocutor que responde deve dar a réplica em intensidade ou entoação de voz egual á d'aquelle que o precedeu. Importa para isso que o primeiro tenha o cuidado de preparar a intensidade da emissão e entoação convenientes.

Digitized by Google

Movimentos. — A harmonia dos movimentos é um ponto importante na representação.

Os movimentos no theatro, que contribuem para a verdade da representação, e os que unicamente servem para a tornar mais agradavel, umas vezes são executados por uma só pessoa, outras vezes dependem do concurso de muitos actores. N'este ultimo caso, a verosimilhança exige que os gráos de expressão de todos sejam proporcionados ao gráo do interesse que as personagens tomam pela acção que se passa na scena. Nos quadros que nos offerece o espectaculo, do mesmo modo que na pintura, a figura principal deve ter sempre sobre as outras a vantagem de attrahir e fixar as attenções.

E' tambem essencial que, n'estes movimentos, as attitudes e os gestos dos diversos actores contrastem entre si quanto seja possivel. Tudo no theatro deve ser variado: o espectador leva o gosto pela variedade a tal ponto, que absolutamente exige que os actores diffiram entre si.

E' necessario, porém, que o desejo de multiplicar os movimentos no theatro seja reprimido pelo proprio executante, aliás o excesso prejudicará a arte, a ponto de fazer com que a comedia degenere em farça.

E' mister que a multiplicidade de movimentos não seja levada tão longe que afogue a acção principal, e impeça o espectador de seguir o fio do sentido. Este defeito só é supportavel quando o dialogo seja de tal ordem que o espectador nada tenha n'elle a encontrar de bom.

Effeitos — Em arte denomina-se *effeito* o resultado dos meios de execução, que consegue despertar no espectador um sentimento de qualquer especie: sympathia, tristeza, alegria, dôr, prazer, etc.

Digitized by Google

Em todos os periodos de transição ou de decadencia da arte predomina o abuso da multiplicidade e exagero dos effeitos. E' por isso que esta designação anda no uso commum tão pervertida como o sentido da palavra *declamação*.

Toda a producção litteraria encerra um certo numero de passagens, indicadas pelo auctor, ou achadas pelo recitador, como sendo proprias para excitar o sentimento do auditorio: são os pontos de *effeito*.

Os effeitos litterarios, como os de toda a arte, variam com o tempo. Muito bem nóta um critico da actualidade, fallando de Garrett [1], que nos dramas *Auto de Gil Vicente*, *D. Philippa de Vilhena* e *Alfageme*, já não havia «aquella so«lemne, faustosa e um tanto artificial linguagem da *Mérope* e «do *Catão*; já os personagens não tinham de medir os gestos «com premeditada elegancia, para não desmanchar as dobras «da toga classica, e não pisar em falso com os cothurnos gre«gos».

Um dos mais importantes segredos da arte é saber conduzir gradualmente os que nos escutam a receber os nossos sentimentos;— e ainda é mais essencial saber apreciar quando o *effeito* está realisado, para o deixar ficar na devida conta.

Uma vez conseguido o *effeito*, tudo que lhe juntarmos na intenção de o reforçar, apenas servirá para o enfraquecer ou destruir.

Os effeitos litterarios estão sempre no *contraste:* da palavra, da acção, ou do sentimento.

O que vulgarmente se chama *effeito* de dicção não deve ser mais do que a acertada applicação da theoria dos *contrastes*, que n'outro logar deixámos explicada (pag. 167).

No contraste existem sempre duas idéas em opposição: a *transição* de uma para a outra produz o effeito. E' necessario

---

[1] Magalhães de Azevedo. *Homens e livros.*

Digitized by Google

medir e calcular bem quaes os recursos expressivos que pódem convir á transição.

Quanto mais o artista tiver em mira o *effeito*, menos attingirá o fim desejado.

E' mau, muito mau e altamente condemnavel, todo o effeito que *deixe conhecer* que foi buscado propositalmente. Nos effeitos deveremos sempre ter em vista a originalidade e fugir da imitação.

A representação theatral, sendo uma *convenção*, não poderá eximir-se á producção dos effeitos: o que é necessario é que elles sejam tão originaes, *tão verdadeiros na apparencia*, que o espectador nem de leve suspeite a existencia do preparo. A Duse, o Zaccone, Antoine e tantos outros são notados pela sua *naturalidade:* esta apreciavel qualidade consiste unicamente na originalidade dos processos empregados para a realisação de effeitos não d'antes aproveitados, mas existentes nas manifestações da natureza.

Nunca se abuse dos effeitos theatraes: dão logo a triste idéa de que o artista sollicita importunamente o applauso. Ponhâmos de parte todos os antigos processos contrarios á verdade, taes como o velho effeito theatral que consiste em subir, na primeira parte do contraste, até ao maximo grau de intensidade expressiva, para de subito cahir em rapida inflexão de fuga descendente a terminar n'uma fingida apparencia de serenidade. Este effeito, completamente banido, é uma artimanha que cahiu no ridiculo, sendo conhecida na giria theatral pela burlesca designação de *rodriguinho*.

Dirigir com toda a energia um vehemente discurso a uma personagem do drama, e ao terminar voltar-se para o publico cruzando os braços em attitude de arrogancia interrogativa, como quem diz: — «Que lhes parece? Fallei bem!» — Será motivo para arrancar applausos, mas é o cumulo do *cabotinismo* e da degradação artistica.

Com justa magua lamentam os bons criticos ver processos

Digitized by Google

d'esta ordem empregados por alguns que deviam prezar-se de escrupulosos em assumptos de boa arte.

Memoria.— Como tantas outras faculdades, a memoria reforça-se pelo constante exercicio.

E' necessario que o trecho, ou papel que recitâmos, esteja decorado e posto em movimento no orgão vocal com tal precisão, que para repeti-lo não se produza o menor esforço do pensamento. Os lapsos de memoria, por insignificantes que sejam, destroem a illusão e tornam a acção fria:— a segurança imperturbavel dá em resultado toda a apparencia da verdade. E' necessario poder-se recitar tão machinalmente como se anda ou se respira.

Tem-se inventado varios processos de *mnemonica*, de que mui poucos se aproveitam.

Eis o meio mais logico para se aprender de cór:— a ligação das idéas é o grande principio da memoria. Muitas vezes succede decorarmos difficilmente, porque nos preoccupámos com a *escripta* em vez de fixarmos na mente o objecto. A arte de gravar na memoria consiste em nos *impressionarmos* o mais possivel; em reduzir a imagens mentaes o que pretendemos reproduzir.

O recitador deve ser superior á sua memoria; deve esquecer-se de que aprendeu o que vae repetir.

Em primeiro logar estude-se o texto sob o ponto de vista do sentido. Leia-se repetidas vezes, fixando bem as idéas contidas nas phrases, a intensidade dos sentimentos e das paixões.

Divida-se nitidamente o papel em partes principaes, subdividam-se estas em outras partes. Traçaremos assim uma especie de esboço, por meio do qual, sem nos recordarmos das palavras, recordemos as idéas e possamos interpretar o pensamento.

Digitized by Google

— Só depois de feito todo o estudo preparatorio da dicção poderemos tratar de decorar as palavras. Sendo esse estudo conscienciosamente elaborado, quando chegarmos a conclui-lo quasi que na memoria nos ficaram já as palavras representativas das idéas em que insistimos.

Notêmos em nós mesmos os principaes sentimentos, as mudanças de movimento, de inflexões, de entoação de voz: em summa, estabeleçâmos o maior numero possivel de pontos de referencia.

Depois d'este preparo, deveremos ler com a maxima attenção e recolhimento a primeira parte da divisão ou da subdivisão que estabelecemos, depois a segunda parte, e assim successivamente. Repassemos bem a primeira divisão antes da segunda, etc. Por fim, repassemos bem attentamente todo o texto. O numero de vezes que convém repassar (isto é, relêr e recitar alternadamente) varía consideravelmente conforme os individuos.

E' bom estudar ao começo mentalmente, para melhor se compenetrar da idéa; mas logo em seguida começar articulando mui nitidamente, dando pouca voz, afim de habituar os orgãos vocaes e o ouvido aos diversos grupos de palavras.

Convém estudar por vezes, não prolongando excessivamente o tempo de estudo: poupâmos assim o cerebro, que fatigado se recusa mais ou menos a reter. E' de excellente resultado o estudar á noite, e repetir o mesmo estudo na manhã seguinte: o somno parece ter o singular poder de fixar no espirito o que nelle se esboçou. Ninguem se arrisque a dizer em publico um trecho que tenha decorado no proprio dia da recitação.

Um bom meio de aprender de cór é copiar uma ou mais vezes, *vagarosamente*, gravando no proprio espirito o que se vae traçando no papel. Quando se escreve depressa, é a mão que serve de guia ao espirito, e não este que vae guiando a mão.

Para que no decurso do estudo, ou mesmo mais tarde,

Digitized by Google

occorram facilmente todas as particularidades, convém escrever os complementos mentaes junto ás palavras de valor, sublinhar ou sobrelinhar estas, uma ou mais vezes, consoante a sua importancia; marcar as pausas, respirações e demóras; a divisão do sentido e todas as demais indicações que ao estudioso convenha apontar. Isto conseguirá cada um por uma serie de signaes graphicos mnemonicos, que inventará para seu uso, constituindo uma especie de systema stenographico particular.

Os velhos mestres italianos, Morrochesi [1], Perini e outros, adoptavam uma infinidade de signaes, que intentaram generalisar.

O professor Duarte de Sá empregava os seguintes signaes indicativos das pausas e da natureza approximada das inflexões:

< Som aberto.
> Som fechado.
| Som medio.
|< Som medio, mais para aberto.
>| Som medio, mais para fechado.

Estes, ou outros signaes, são um grande auxilio mnemonico para fixar o resultado do estudo.

As faltas de memoria deverão ser disfarçadas sempre o mais completamente possivel; cumpre sobretudo impedir que a maneira de olhar accuse que o espirito busca recordar a palavra: que o olhar fixando-se n'um ponto, ou ficando indeciso, pareça querer ler no vacuo as lettras que o recitador viu escriptas. Dá-se, n'este caso, uma discordancia deploravel entre

[1] A. MORROCHESI. *Lezione di declamazione.* Firenze, 1832. Pag. 69. — O professor dava a estes signaes o nome de *musica* da declamação.

Digitized by Google

o gesto e a inflexão: a physionomia toma um aspecto banalmente idiota, que impressiona mal o auditorio e annulla todo o effeito.

Aptidão natural. — Os defeitos, erros, vicios e imperfeições na recitação, se muitas vezes provém da falta de cuidado e attenção na observancia das regras da arte de dizer, tambem podem ser originados pela *falta de gosto* e pela ausencia de *aptidão natural.*

Á *falta de gosto* ainda poderá valer a educação do espirito pela cultura das bellas-artes e pela leitura de bons criticos. O espirito educa-se, amolda-se e melhora-se, do mesmo modo que o physico, por meio de repetidos exercicios methodicamente encaminhados.

Quanto á falta de *aptidão natural,* esta é impossivel de ser totalmente vencida, havendo todavia possibilidade de a attenuar. E' certo que nem todos teem em si disposições theatraes; por outras palavras: não são muitos os que a natureza dotou com as qualidades necessarias para apparecerem na scena ou na tribuna, e menor ainda é o numero dos que podem aspirar ao grau de notabilidades.

«E' n'isto que não pensa a maior parte dos individuos que se destinam á representação da tragedia, do drama, ou da comedia. Convém dissipar o erro dos que julgam que, para ser artista no theatro, basta possuir memoria prompta, voz clara, facilidade de andar e de gesticular. Não se faz idéa de quanta gente está persuadida de que *nada ha mais facil do que recitar ou representar bem,* e de quantos individuos se apresentam no theatro com esta ridicula persuasão.» Estas reflexões são do critico Bussy.

Não querendo ser tão severos, limitamo-nos a condemnar aquelles que, *julgando possuir* as disposições necessarias, se abalançam a tentar a experiencia sem préviamente se haverem preparado pelo estudo.

Digitized by Google

A natureza, na apparencia, construiu por molde egual todos os individuos de uma mesma especie. A todos os homens não defeituosos deu *sentimento*, *voz* e *expressão physionomica*. O que é necessario é saber pôr em actividade estes dotes naturaes, methodisar o exercicio, partindo em ordem calculada do mais facil para o mais difficil.

«Por excellentes que sejam as disposições naturaes para uma arte, necessitam de ser desenvolvidas pelo trabalho. Abandonadas sem cultura, faltar-lhes-ha sempre alguma coisa, que o estudo e o exercicio lhes teriam dado; restará sempre um defeito que fariam desapparecer». [1]

Na dicção, não tem o homem que transmittir o movimento a um objecto estranho: o instrumento está n'elle mesmo, basta aprender a fazê-lo vibrar.

Não espere alcançar, de momento, uma execução completa e perfeita. Exercite methodicamente as suas faculdades: o methodo que regularisa a ordem d'esses exercicios encontral-o-ha nas regras fornecidas pelos mestres da *arte de dizer*.

Só o estudo das regras de uma arte póde iniciar o homem nas particularidades d'essa arte. Se os seus dotes são por modo tal negativos, que o estudo lhe não proporcione resultado satisfactorio, o candidato terá de renunciar, desenganando-se de que nenhum outro meio poderá tentar.

Apezar de termos notado tantas particularidades, nenhuma das quaes superflua, muito fica ainda por definir.

Não desanimem os estudiosos perante a agglomeração de tantas minucias; procurem retê-las na memoria, e acceitem como conselho final a recommendação de — *não dispensarem na execução uma unica das regras apontadas*.

Todas ellas se cifram no seguinte: — fallem *alto* e *nitida-*

[1] Dr. Luiz da Costa Pereira. *Rudimentos*.

Digitized by Google

mente, para que sejam ouvidos e possam ser comprehendidos; — fallem *naturalmente* para attrahir e não enfadar.

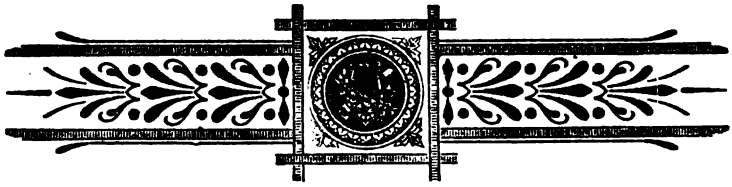
Na presença do auditorio, nunca deixem de pensar no *sentido* do que teem a dizer. É unicamente durante o estudo preparatorio, que deverão occupar-se da *interpretação* das idéas; é então que teem de pensar nas regras.

Em frente do publico o resultado será uma questão de applicação facil e quasi *machinal* das noções aprendidas.

FIM

Digitized by Google

Digitized by Google



Indice

	Pag.
I — Preliminares	5
O bello e o verdadeiro	5
Esthetica e convenção	8
Creação e imitação	11
Originalidade	13
Linguagem	14
Expressão e seus agentes	14
Inacção d'alma	16
II — Observação	17
O ouvido	18
Defeito da imitação	21
III — A Respiração	23
Modos de respirar	25
IV — A Voz	31
Mechanismo dos orgãos vocaes	31
Collocação da voz	37
Emissão da voz	40
V — Pronunciação	49
Accento tónico	53
Defeitos de pronunciação	55
Articulação	62
Vozes e phonalisação	66
Vozes nazaladas	76
Ditongos	78
Articulações ou consoantes	80

Digitized by Google

Pag.
Articulações agrupadas 100
Palavras viciadas 105
O riso 111
VI — Declamação 117
Recitação 124
VII — Dicção 127
Pontuação expressiva 128
Andamento 130
Pausas, demóras 131
Leitura expressiva 141
VIII — O Colorido da phrase — Analyse das idéas 145
Individualidades 150
Propriedade no estylo 154
Estructura da composição 157
Enscenação mental 160
A idéa principal e a intenção do auctor 161
Os contrastes 167
Gráos de colorido (*nuances*) 168
Pontos essenciaes da analyse 170
IX — Musica da palavra 173
Inflexão 174
Complementos mentaes 174
A nota interrogativa 182
Inflexão e entoação 188
Grandeza na dicção 191
X — Palavras de valor 193
Valores representados 194
Valor da significação 195
Onomatopea 203
XI — Tom geral e colorido parcial 205
Modo ficticio 206
Colorido da phrase 210
Sentimentos de colorido 210
Afinação prévia 213
XII — Recitação do verso 219
Contagem das syllabas 220
Pausas, cesura, rima 222
A dicção poetica 222
Andamento e entoações 230
Regras principaes 233

Digitized by Google

Pag.
XIII — O Gesto 235
Classificação dos gestos 235
Relação entre o gesto e a idéa 237
A attitude 242
A physionomia 247
Linhas expressivas 251
Gestos dos braços 256
Exercicios de mimica 263
Posições das mãos 267
Defeitos do gesto 270
XIV — Preceitos e conselhos 273
Erros e defeitos 273
Ambiguidade 274
Precipitação 275
Affectação 276
Emphase 277
Frieza 280
Monotonia 282
Começo da recitação 283
Monologo 284
Reticencia 285
Réplica e deixas 286
Movimentos 287
Effeitos 287
Memoria e mnemonica 290
Aptidão natural 293

Digitized by Google

Digitized by Google

7. 50

Digitized by Google

Digitized by Google

7.50

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

Digitized by Google

7243.515
Arte de dizer;
Widener Library
003530439
3 2044 086 629 177

Digitized by Google